SUD-EST
cultural ▪ 2015/3

Revistă trimestrială
de artă, cultură și civilizație

SUMAR

AVANTEXT
3 Valentina TĂZLĂUANU - Despre critică

SINTEZE, INTERPRETĂRI, COMENTARII
6 Eugen LUNGU - Poetul cu lira de argint
24 Lucia ȚURCANU - Poezia anului 2014 în Basarabia
33 Mircea V. CIOBANU - Artistul imoral
40 Maria ȘLEAHTIȚCHI - Despre importanţa lucrurilor care nu se întâmplă

LECTURI
47 Maria PILCHIN - Răzvan Voncu sau despre apolinicul dionisiac

ESEU
51 Leo BUTNARU - Ajungând din urmă contemporaneitatea

POEZIE
71 Călina TRIFAN - Ancoraţi în lumină
74 Vitalie RĂILEANU - Îndrăgostit de tăcere

PROZĂ
82 Oleg CARP - *Eu și eu* și altele

TEATRU
86 Viorica Chircă: „Când intru în scenă, parcă aud vocea lui Valeriu Cupcea, văd mizanscene cu marii actori ai Naţionalului”
Interviu de Irina Nechit

FILM
90 Larisa TUREA - Pseudo-*cine*-geticos, Cannes 2015

EUROPA CULTURII
97 Vintilă HORIA - Miguel de Unamuno în carne și spirit

104 **BREF**

108 **RAFT**

111 **REVISTA REVISTELOR**

SUMMARY

AVANTEXT

3 Valentina TAZLAUANU - On criticism

SYNTHESISES, INTERPRETATIONS, COMMENTS

6 Eugen LUNGU - The poet with the silver lyre

24 Lucia TURCANU - Poetry of the year 2014 in Basarabia

33 Mircea V. CIOBANU - The immoral artist

40 Maria SLEAHTITCHI - On the importance of things that don't happen

READINGS

47 Maria PILCHIN - Razvan Voncu or About the apollinic dyonisiac

ESSAY

51 Leo BUTNARU - Reaching the contemporaneity behind

POETRY

71 Calina TRIFAN - Anchored in light

74 Vitalie RAILEANU - In love with silence

PROSE

82 Oleg CARP - *Me and me* and others

THEATRE

86 Viorica Chirca: "When I enter the scene, I seem to hear the voice of Valeriu Cupcea, I see scenes with the great actors of the National Theater". ***Interview by Irina Nechit***

FILM

90 Larisa TUREA - Pseudo-cine-geticos. Cannes 2015

EUROPE OF CULTURE

97 Vintila HORIA - Miguel de Unamuno in flesh and spirit

104 **BRIEF**

108 **SHELF**

111 **REVIEW**

DESPRE CRITICĂ

Valentina TĂZLĂUANU

Se pare că ultimii ani plusează într-o măsură categorică la ideea unui „moment al eseului”, al cărții de critică, al exegezei literare. Cel puțin în plan editorial. Iar cantitativ și calitativ tinde să ajungă la egalitate cu cărțile de poezie, aflate mereu în fruntea topului. Este explicabil acest lucru prin niște rațiuni interne ale genului, printr-o „coacere de premise” sau proliferarea eseisticii vorbește despre o revigorare sau, ca să folosesc un termen la zi, o reinventare a spiritului critic de care literatura noastră actuală are imperioasă nevoie? În favoarea acestei constatări oarecum empirice vorbesc și tot mai numeroasele comentarii asupra acestor noi apariții editoriale pe care revista noastră (ca și alte publicații de cultură) le-a găzduit în paginile sale. Și care sperăm să continue în numerele viitoare, dezbaterea abia fiind deschisă.

Fenomenul, dacă poate fi numit un fenomen și nu este vorba doar despre o acumulare de material rezultată din comentariul literaturii, merită să fie pus în discuție măcar și pentru simplul motiv că nu ne confruntăm în fiecare zi cu vreo duzină de cărți noi, relevante nu doar prin diversitatea tematică, acribia informației sau pertinența punctelor de vedere exprimate, ci și, detaliu deloc neglijabil, prin calitatea și acurateța scriiturii.

Deoarece hibridizarea a devenit un fel de tendință dominantă în raport cu majoritatea genurilor literare, nici critica nu face excepție de la regulă. În cele mai multe dintre aceste volume, ea interferează prietenos cu teoria și istoria literară după ce, mai înainte, s-a învecinat cu ele în paginile acelorași reviste

ocolind cu (mai multă sau mai puțină) grație limbajul impus de stricta specializare academică. Îmbogățindu-l, dacă vreți, și adăugându-i noi nuanțe.

Genul eseului, o formă mai liberă și mai spontană de expunere, oferă cu generozitate acest loc intermediar – și, în același timp, mediator – de întâlnire cu literatura. Nu unul ideal, dar cu siguranță de preferat pentru autorul care nu se vrea doar un exeget, ci și un degustator, mai mult sau mai puțin deghizat, al operei literare. Un loc de întâlnire, cu siguranță mai accesibil, și a criticului cu cititorul, cel interesat de modul în care critica îi poate oferi o mai bună înțelegere a literaturii ce se scrie astăzi.

Printre autorii acestor cărți de eseu se regăsesc mulți dintre cei ce scriu ei înșiși proză, poezie sau piese de teatru și pentru care exercițiul critic este un test de legitimare a propriilor principii estetice.

Mai ales, autorii afiliați generației optzeciste recurg frecvent la această „a doua instanță", literatura propriu-zisă, arta în general, fiind considerată drept o primă instanță (ce-i drept, nu întotdeauna) critică în raport cu realitatea, iar experiența lor artistică colaterală are doar de câștigat ca urmare a unor astfel de preocupări.

Cu tot relativismul criteriilor de valoare cu care se operează astăzi, există câteva principii de bază, care nu pot fi ignorate, dintre care căutarea noutății operei literare a fost și rămâne esențială. Și aici intervine ochiul critic care este chemat să surprindă această noutate, să știe cum să o pună în valoare, să găsească argumentele potrivite pentru a o face vizibilă.

Dacă ar fi să citez o remarcă a lui Paul Valery, „cel mai bun lucru în nou este că răspunde unei dorințe vechi". Când, în ce moment anume „o dorință veche" sau – nu-i așa? – o potențialitate, o latență, se poate converti în noutate? Și cum poate fi ea descoperită? Printr-un îndelung exercițiu, indispensabil oricărui act de evaluare sau în prezența obligatorie a unui fler analitic? Printr-o sensibilitate la nou, pe care nu oricine o are în dotare, sau printr-o stare de neliniște specifică pe care o trăiește criticul ori de câte ori se află în fața unui fapt artistic demn de interes? Și, în definitiv, ce-l face să se grăbească să dea un nume acelui ceva, adesea inefabil, pe care îl captează cu antenele sale cele mai fine? Doar sentimentul că a găsit un răspuns unor așteptări „cu stagiu" sau că a devenit peste noapte eroul unei descoperiri surprinzătoare?

În contextul nostru literar, inevitabil îngust, marcat de o deosebit de puternică și solidară între actanții ei linie tradiționalistă , îmbrățișarea unor formule estetice noi, chiar dacă nu complet asimilate și deschiderea spre un câmp mai vast de teme, motive, tehnici de scriitură, care, mai ales la tinerele talente, se manifestă astăzi fără complexe și inhibiții, sunt tot atâtea dovezi de mișcare a literelor autohtone care, orice s-ar spune, nu scapă atenției criticilor și sunt consemnate cu parcimonie, inclusiv într-un număr de cărți.

Ar mai merita poate să scriem în încheierea acestor rânduri și despre funcția modelatoare (și auto-modelatoare) a criticii în spațiul ei de referință. Dar și dincolo de frontierele lui. De la forma cea mai generală de a discuta literatura,

conform definiției, și până la formele cele mai aplicate, care pun în balanță și evaluează din cele mai diverse perspective creația literară, ipostazierile ei foarte diverse intră în competiție cu literatura însăși. Chiar dacă pe post de … a doua instanță.

POETUL CU LIRA DE ARGINT

Eugen LUNGU

Însuși Eminescu îi asigura lui Alexandru Sihleanu cel mai neobișnuit argument de valabilitate. Autorul *Armoniilor intime,* poet de raftul doi, stins demult ca persoană fizică, intra lent în conul de umbră care echivala deja cu moartea literară când i se făcea acest nesperat cadou. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, pentru contemporanii Junimii, numele lui Sihleanu nu mai era de actualitate. Tocmai atunci Eminescu îi readucea numele în auzul public și-i acorda practic șansa viitorimii: *Epigonii* (1870) preceda cu un an a două „ediţiune" a *Armoniilor intime* (1871). Calificarea formulată de poetul nr. unu, în *Epigonii*, era de o sobră frumusețe muzicală: „liră de argint, Sihleanu". Evident, Eminescu nu supralicita deloc valoarea poetică și nici „meritul intern" al scrierilor celor din arealul literar Alecsandri, ci îi recompensa estetic pentru acea „naivitate sinceră" și pentru „lucrarea încrezută și naivă" în care se angajaseră modeștii condeieri.

Ce e drept, după cum precizează D. Murărașu, faimoasa „liră de argint" a fost pusă mai întâi în mâinile lui George Creţeanu. Numele acestuia se potrivea perfect pentru prozodia versului. Eminescu a renunţat însă la înscrierea lui Creţeanu în faimosul său top din motive mai mult etice decât estetice. „În ciorna din ms. *2257,* f. 71-73, Eminescu a scris întâi: «Liră de argint, Creţeanu...» [...], dar Eminescu 1-a înlocuit nu fiindcă ar fi mai puţin meritos decât Sihleanu, ci deoarece era încă în viaţă, jucase rol politic, fusese și ministru și, prin 1870, avea încă veleităţi politice. Eminescu a știut să evite bănuiala că ar vrea să-și atragă simpatia vreunui om mare al epocii"

(M. Eminescu, *Poezii*, vol. II. Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, București, 1982, p. 319). Așa se face că G. Creţeanu nu a mai intrat în rândul „magnificilor"... de raftul doi. Apropo, poeții erau buni prieteni. Sihleanu îi dedica lui Creţeanu cel mai important poem al său, *Logodnicii morții.* Iar Creţeanu scria prefața la ediția postumă a *Armoniilor...* (1871).
Deși Eminescu pare indecis inițial, Murărașu ne asigură că autorul *Epigonilor* era familiarizat cu poezia lui Sihleanu: „Eminescu a cunoscut *Armonii intime* (ed. I din 1857) de Al. Sihleanu, poet mort la vârsta de 23 de ani" (*ibidem*). Eminentul cercetător al operei eminesciene are și o explicație pentru sintagma-calificare gândită de Eminescu: „O strofă din *Veghiarea* [în ediția noastră – e.l. – *Vegherea*] justifică epitetul «liră de argint», deși la început acesta se referea la Creţeanu:

Atunci și-a lirei mele dulci coarde de zefire,
De imnuri mai plăcute, mai mândre răsunau
Și toată-a mea cântare, și toată-a mea simțire
Ca o tămâie sântă spre tine se-nălțau".

Putem fi foarte siguri că vom găsi acest instrument muzical, ajuns aproape un clișeu, în versurile tuturor poeților din epocă – lira, alături de harpă, era un simbol destul de frecventat de toți artiștii vremii, scriitori și graficieni. Evident, și George Creţeanu ciupea coardele vibratile:

Ah! daţi-mi lira, voi a cânta!
E, ca natura, inima-mi jună;
Simţ viaţă-n mine ș-un mare-amor,
Îmi iubesc ţara; ţara străbună,
Este fiinţa ce eu ador;
Voiesc eroii-i s-arăt la lume,
Fapte ilustre a dezgropa;
Să-nscriu cu aur al nostru nume,
Ah, daţi-mi lira, voi a cânta!

E o strofă patetică (Sihleanu, în genere e mai puțin clamoros...) din *Primăvara* lui G. Creţeanu, poem care îl entuziasma pe Alexandru Odobescu (*Junimea română din Paris pe la 1852*) prin „rostirea poetică a gândurilor, a meditațiunilor, a dorințelor și a visărilor sale", scris „în limba [...] cea mai fragedă și cea mai armonioasă".
Trecerea anilor a mai fanat limba „fragedă", dar refrenul poemului *„Ah, dați-mi lira, voi a cânta!"* putea fi o bună sugestie pentru plastica expresie a lui Eminescu. Moștenită până la urmă, în virtutea unor circumstanțe extraliterare, de Alexandru Sihleanu.
Oricât ar părea de straniu, sangvinicul Sihleanu, în fața acestei teme majore, precum ar fi iubirea de patrie, e destul de temperat (în orice caz, are o surdină care bemolează sentimentul civic mai mult strigat de Creţeanu...):

Smulge de pe faţa-ţi vălul trist şi jalnic,
Drag pământ al ţării cu amar nutrit;
Steaua învierii, soarele cel falnic
Al măririi tale azi a răsărit.
Un potop de sânge, flăcări şi furtună
Răsturna pământul, tot a pustiit;
Însă biruinţa astăzi încunună
Suflete eroice care s-au jertfit.

Asta îl făcea pe N. Iorga să-i reproşeze lui Sihleanu o palidă prestaţie ca poet al cetăţii: „Şi el are ceasul când se gândeşte la Patria ce trebuie să fie, dar la dânsul sentimentul revoluţionar, patriotic e mult mai slab decât la Creţeanu, prietenul său, decât la Baronzi, mai bogat, dar cu un stil neîngrijit şi neegal" (Nicolae Iorga, prefaţă la: Alexandru Sihleanu, *Poesii. „Armonii intime" (1857),* Vălenii de Munte, Tipografia „Neamul Românesc", 1909, p. V). Din cele 27 de poezii cunoscute ale lui Sihleanu, doar două au un pronunţat demers civic – *La Patrie* şi *Sonetul VI. La Sevastopol.* Probabil e mai mult o chestie de vârstă – la douăzeci şi trei de ani, câţi i-au lăsat parcele pentru scurta sa viaţă, priorităţile sunt altele. În schimb, Sihleanu evoluează pe întreaga claviatură a poetului liric – nici unul dintre sentimentele unui romantic veritabil nu-i este străin: iubirea, suferinţa amorezului părăsit şi jelania neagră a celui uitat, înstrăinarea şi defilarea (neconvingătoare!) în mantia cam largă de proscris, *spleen*-ul, gelozia înveninată, plângerea tânguioasă pe mormânt, legănarea pe undele barcarolei şi suspinul smuls de vântul toamnei.
*Amor, La Sofia, Sonetul II. Adio, Barcarola, Te doresc, Gelozie, La o porumbiţă, La**** ş.a. cuprind toate fazele iubirii – de la fervoarea (platonică!) a erotismului expansiv până la disperarea abandonului. Încarnarea amorului e o celestă şi misterioasă Sofia, căreia autorul îi face mai multe dedicaţii. Ar trebui să înţelegem că marea deznădejde a eroului liric tot Sofia se numeşte. Ecourile din Bolintineanu, dar mai ales din Alecsandri, sunt evidente (*„Eu te doresc, o draga steluţă luminoasă,/ Precum doreşte ţărmul sărmanul plutitor"*). Unele dintre aceste romanţe îngânate la cobză nu depăşesc folclorul de mahala şi sunt nule sub semnul esteticului (*La o porumbiţă, Sonetul VII, Pe un mormânt, Păsărelele captivului).* Sunt probabil însăilări din fragedă juneţe care poartă, limpede, semnul epigonismului.
Pe de altă parte, există un Sihleanu maturizat artistic ce ştie să scoată din argintul coardelor clare acorduri pre-eminesciene:

Tu care treci frumoasă în visurile mele
Ca umbra fericirii în ore de suspin
Şi care-mi eşti plăcută ca nopţile acele
Când tainicul luceafăr veghează în senin.

Sau:

Dar umbra, vai! se șterge și lacrimile mele
În valuri turburate încep iar a cădea;
Zadarnic eu te caut prin nori, prin cer, prin stele,
Căci numai întuneric tu lași în urma ta.

Iar aceste versuri din Sihleanu (*Logodnicii morții*),

Și a noastre inimi tainic își jurau
Vecinică credință, vecinică iubire,

au migrat, cu ușoare modificări (dar ce modificări!) în poezia eminesciană *Când amintirile...*

A noastre inimi își jurau
Credință pe toți vecii.

O adevărată performanţă atinge Al. Sihleanu în meditaţii: *Vegherea, Strofe* ș.a. Dispare versificarea peltică și complexul *dulcilor filomele*&*lăcrămioare*. Fraza e dictată de logica poetică și dispar clișeele. Aceste poeme vădesc o fire gânditoare, cu reale date pentru un talent autentic. Dacă poetul ar fi ajuns la maturitatea creatoare, destinul său literar ar fi arătat mult diferit de cel de azi. Mihai Zamfir îl extrăgea din șirul comun al postpașoptiștilor găsindu-i poetului *Armoniilor intime* valenţe definitorii: „În masa amorfă de poezie ultra-romantică eșuată există și câteva semne de talent, mai ales la cei doi poeți dispăruți în floarea vârstei, Al. Sihleanu și Al. Depărăţeanu. Sihleanu a fost cel mai talentat dintre ei; variaţiunile sale prozodice provin din urmărirea unui ideal de melodicitate, de armonie interioară a versului. Iată probabil de ce, sensibil la armonia din versurile lui, Eminescu 1-a eternizat pe autorul *Armoniilor intime* sub metafora «lirei de argint»” (*Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, București, Cartea Românească, 2011, p. 208).
Dacă e adevărat că primul sonet tipărit în literatura română era unul de Gheorghe Asachi (1821; deși încercările în acest domeniu sunt anterioare acestei date), atunci Al. Sihleanu este și unul dintre pionierii sonetului de la noi. A semnat șapte piese de acest gen, unele bine strunite logic și poetic, altele (*Sonetul VII,* spre exemplu) împotmolindu-se în facilităţi desuete.
Despre unica experienţă satirică a lui Al. Sihleanu – poemul *Cișmegiul* –, părerile se împărţeau tranșant încă în epocă. Iacob Negruzzi, care saluta cu o cronică binevoitoare „ediţiunea a II-a” a *Armoniilor...*, cea din 1871, se arăta ostil acestei scrieri: „Cea mai slabă poezie din tot ce a compus Sihleanu este fără îndoială satira *Cișmegiul,* care (lucru caracteristic pentru gustul estetic a publicului nostru) a plăcut cel mai mult din toate poeziile sale și a făcut cel mai mare efect. Sihleanu nu avea talent satiric, și încercarea lui e trivială. Cine ar compara cu strofele cita-

te mai sus versurile următoare din *Gișmegiul* (numele unei grădine publice din București), nici ar recunoaște că sunt scrise de același autor" (Iacob Negruzzi, *Scrieri alese, 2.* Text ales și stabilit, note și comentarii de Andrei Nestorescu și Nicolae Mecu, Chișinău, Știința, 1992, p. 328). Nicolae Iorga, dimpotrivă, elogia piesa drept o reușită artistică: poetul „are aplecare spre satiră[,] și de mâna lui avem o izbutită caricatură a Cișmegiului bucureștean din 1857" (Iorga, *op. citată,* p. V). De fapt, poemul alimentează și rezervele lui I. Negruzzi (mai ales prin „asurzelile" și „cântarea cea broștească" din debutul scrierii), dar și elogiile lui N. Iorga prin verva caustică cu care sunt schițate unele figuri ale contemporanilor lui Sihleanu.

* * *

Multe dintre poemele lui Alexandru Sihleanu au, după tabieturile epocii, mottouri din scriitori latini, francezi sau englezi. Fostul elev și student la Paris își arăta astfel nu numai deschiderea spre literatura occidentală, dar operà astfel și o racordare la spiritul estetic al timpului.

Textul *Sonetului III* de Al. Sihleanu e precedat de un citat din poemul *Souvenir* (*Amintire*) de Alfred de Musset: *„Mes yeux ont contemplé des objets plus funébre/ Que Juliette morte au fond de son tombeau,/ Plus affreux que le toast à l'ange des ténèbres/ Porté par Roméo.*" (*„Ochii mei au văzut lucruri mult mai înfricoșătoare/ Decât pe Giulieta moartă în adâncul său mormânt/ Și mult mai cumplite decât urarea lui Romeo/ Către duhul întunericului*"). Mottoul nu e numai o uvertură pentru sonetul lui Al. Sihleanu, ci e o adevărată „punte a suspinelor" – nostalgia devastatoare din vastul poem (45 de catrene!) al scriitorului francez trece, pe acest suport elegiac, spre substanța celor patru strofe imaginate de poetul nostru. Romantismul poemului-donator e fals-sepulcral, deoarece Musset jelește nu decesul unei ființe, ci moartea amintirilor: „la plus chère tombe et la plus ignorée/ Où dorme un souvenir!". Poetul francez inițiază totodată un multiplu joc intertextual. Musset îl invocă mai întâi pe Dante și pe Francesca da Rimini, cel mai suav personaj din vasta *Divina Comedie*. Episodul la care se face referința e din Cântul V, cercul al doilea al Infernului, unde își expiază pedeapsa păcătoșii din dragoste. Aici sunt surghiuniți Francesca da Rimini și cumnatul ei, Paolo Malatesta. De fapt, fata dorise să se mărite cu Paolo, zis și „cel frumos", dar a fost silită să se căsătorească, prin înșelăciune, cu Gianciotto Malatesta, fratele acestuia. Insul era șchiop și mult mai în vârstă decât Francesca. Surprinși de soțul gelos când se sărutau, Paolo și Francesca sunt uciși. La întrebarea lui Dante cum „de s-au prins în mreaja de ispite", fata își amintește de clipele fericite și răspunde: „Nessun maggior dolore/ Che ricordarsi del tempo felice/ Nella miseria"*. Replica a căpătat statutul de proverb în italiană. Iată celebrele versuri în traducerea Etei Boeriu. „Nu-i chin mai mare în vremi nenorocite/ decât [...] să-ți amintești de clipe fericite".

Expresia italiană este aleasă de poetul George Creţeanu drept motto la poemul său Suvenire.

Cu puțin timp înainte de a fi asasinați de soțul gelos, cei doi tineri tocmai citeau din *Lancelot,* romanul unei alte iubiri „vinovate" dintre vestitul cavaler și Ginevra, soția regelui Arthur. Din aceeași serie a amorurilor interzise e și aluzia din motto la celebrul cuplu Romeo și Julieta.
În fond, neagra deziluzie și conștiința acută că toate au trecut, că o reîntoarcere a clipelor fericite de altădată e imposibilă, caracterizează, în mare, și sonetul lui Al. Sihleanu:

Multe flori în lume, flori mirositoare,
Le-am văzut cum cad june în mormânt;
Am văzut cum tac pasări cântătoare
Când sosește-al iernii iute, rece vânt.

Ș-ale mele lacrămi dulci, tânguitoare,
Le-au plătit cu milă tributul lor sfânt.

Personajul sonetului, cu sufletul tăbăcit de multele dezamăgiri, își trage pe el platoșa indiferenței și a insensibilității, pierzându-și totodată și credința:

Dar de când credința cea mângâietoare
A zburat din mine – făr' de milă sunt.

Credință, de tine totul mă desparte;
Am avut dorințe – și-au rămas deșarte;
Am cerut iubire – și-am avut suspin.

Postura e naiv-romanțioasă și nu înfricoșează pe nimeni, nici chiar atunci când personajul-apostat se părăsește, shakespearian, în ghearele fiorosului demon al întunericului mormântal:

Vânturi ai urgiei veniți de mă bateți
Din banchetul vostru, credincioși, mă scoateți;
Duh a-ntunecimii, ție mă închin!

Anume ultima terțină reface instantaneu legătura cu mottoul și pune întreaga piesă în descendența literară a romanticului francez.
Și poemul epic în două cânturi *Păgânul și creștina* are drept punct de plecare o sursă franceză. Dincolo de ușor dulceaga dedicație adresată iubitei pentru faptul că i-ar fi inspirat scrierea versurilor („Și-n ceasul de-ndoială tu să-ți aduci aminte,/ Că dulcea ta iubire în mine le-a-nsuflat!"), Al. Sihleanu pune în capul rândurilor, drept motto, un citat din romanul *Mathilde* de Sophie Cottin (1770-1807). Istoriile narate de romanciera franceză, animate de patosul iubirii și gemând de atâta dramă sentimentală, erau destul de populare și în principate. J. I. Gheorghiadi publica la Iași, în 1841, traducerea romanului *Malvina.* Versiu-

nea română nu trecea neobservată, trezind imediat ecouri literare: personajul lui Vasile Alecsandri, Iorgu de la Sadagura, sastisit de fumurile bovarice ale Gahiţei Rosmarinovici, răbufneşte supărat: „Toate aceste, soro dragă, sunt bune în *Malvina* [...], iar pentru mine, toate aceste suspinări mă fac să casc păn-îmi strămut fălcile... şi cât pentru lacrimile cu care mă stropeşti necontenit, trebuie să ştii că-mi dau gutunari".

În 1844, se tipărea şi *Matilda* în traducerea lui Costache Conachi (M-me Cottin, *Matilda,* I-III, Iaşi, Cantora Foaiei sătești). Cum se vede, „romanţul" circula şi în manuscris, din moment ce Costache Negruzzi îl descoperă în lada cu cărţi a tatălui său (vezi *Cum am învăţat românește*). Grigore Pleşoianu transpunea, de aceeaşi autoare, romanul epistolar *Amélie Mansfield* (*Emilia Mansfield*), iar Alexandru Beldiman tălmăcea o piesă a lui Guilbert de Pixérécourt adaptată după un alt cunoscut roman al franţuzoaicei – *Elisabeth ou les exilés de Sibérie* (titlul la traducere: *Elisaveta sau cei surghiuniţi în Siberia).* Există şi o traducere din 1845 a lui N. Nenovici. În 1852, un calendar din Braşov publica maxime de M-me Cottin alături de cugetările unor mari europeni – Schiller, Goethe, Yung, La Rochefoucauld, La Fontaine ş.a.

Credem că „romanţul" *Mathilde* îi „împrumută" lui Al. Sihleanu şi subiectul poemului. Sophie Cottin îşi plasează eroii în timpul primei cruciade (secolul al XIII-lea). De altfel, titlul complet al scrierii conţine şi precizări factografice: *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades.* Autoarea amestecă însă adevărul istoric cu ficţiunea. Matilda e sora lui Richard Inimă de Leu. Fata îşi face noviciatul la o mănăstire de unde este dusă în Orient. Aici o întâlneşte prinţul Malek-Adhel, fratele celebrului Saladin. Arabul se îndrăgosteşte de ea, dar tânăra îl ţine la distanţă pe motiv că e musulman. Atunci Malek-Adhel îşi schimbă confesiunea, creştinându-se. Matilda nu mai are niciun motiv să-l respingă.

În *Păgânul şi creştina*, deşi nu se fac niciun fel de ancorări spaţiale sau temporale, distribuţia e aceeaşi: Elvira, o tânără creştină, e prizoniera unui lider musulman numit Sali. Paşa e mort după fată, ea însă îi respinge categoric orice ofertă sentimentală. În primul rând, fiindcă Sali e de altă credinţă. În al doilea rând, fiindcă războinicul i-a ucis în luptă tatăl. Patetica scenă de îngenunchere a lui Malek-Adhel în faţa Matildei se repetă 1:1 în poemul nostru:

– Dă-mi voie, dulce-Elviră, la scumpele-ţi picioare
Şi azi ca totdeauna să cadă robul tău;
O! lasă-mă a-ţi spune cu lacrămi arzătoare
Că tu eşti Dumnezeul la care mă-nchin eu.

Vrei tu ca pentru tine să-mi lepăd şi credinţa?
Eu voi zdrobi altarul la care mă închin.
Ah! poate că atuncea durerea, suferinţa
Vor înceta; – căci milă avea-vei de-un creştin.

În continuare, poemul se dezvoltă după legile proprii, Al. Sihleanu îndepărtându-se de intriga romanului redactat de M-me Cottin. Refuzat cu insistenţă, teribilul Sali o înjunghie mortal pe Elvira, el însuşi pierind sub acoperişul în flăcări al palatului în momentul când se luptă cu Roland, logodnicul fetei.
Antagonismul multiplu, situaţiile dramatice, patetismul şi trăirea intensă exacerbat-histrionică a sentimentelor au cele mai pure soluţionări romantice. Limbajul vetust şi recuzita unei poetici sentimental-arhaice fac însă din această eroică epopee o melodramă lăcrimoasă, sechestrată, pe mari porţiuni, în secolul în care a fost scrisă:

Din purpură şi aur a zilei stea ieşise,
Scăldând tot Universul într-un ocean de foc;
Natura deşteptată acum se-nveselise
Şi armonii plăcute răsună-n orice loc.

Dar vai! nici armonia ce tot acum respiră,
Nici cântul filomelei, nici câmpul înflorit,
Nimica nu mângâie pe jalnica Elviră:
Aşa prin flori învoalte stă crinul veştejit.

Logodnicii morţii, un alt amplu poem epic dedicat „amicului Gh. Creţianu", schimbă marca romantică. Al. Sihleanu trece La Manche-ul, de data asta abonându-se la romantismul britanic. El urmează îndeaproape poemul lui Byron, *Oscar d'Alva*. Ca şi în piesa precedentă, poetul nostru se racordează la subiectul şi schema de distribuţie a personajelor din poemul byronian. În scrierea celebrului englez, „triunghiul morţii" se constituie din doi fraţi şi o tânără pe care o iubesc ambii. Din cauza aceasta, cei doi fraţi – Allan şi Oscar – ajung să se urască reciproc. În plus, mai aveau şi o moştenire de împărţit. Marea discordie este însă cea sentimentală şi se numeşte Mora – aşa o cheamă pe fata îndrăgită de amândoi. O dramă biblică montată şi rezolvată cu resurse romantice: virtuosul Oscar, căruia îi revin, conform dreptului de prim născut şi pământurile strămoşeşti, şi fata, e urât de perfidul Allan, care îl şi ucide pe ascuns pe alesul destinului. În felul acesta, asasinul se bucură de toate. În noaptea nunţii, fantoma fratelui mai mare se întoarce pentru a pedepsi fărădelegea. Sihleanu păstrează neschimbat subiectul fratricid, ca de altfel şi numele protagonistului (Oscar), Allan apărând în *Logodnicii...* sub numele de Conrad, iar Mora se transformă în Ema. Autorul român face totodată şi o deviere bruscă de la subiectul britanicului. Oscar e salvat de perfidia lui Conrad de un bătrân slujitor. Îşi face un nume de glorie în luptele contra invadatorilor şi, rănit, vine la castelul unde are loc nunta, pentru a-şi revendica drepturile. Fraţii se ucid în luptă, iar Ema, mai fidelă decât uşuratica Mora, îşi curmă şi ea zilele.
Al. Sihleanu conturează tablouri sumbre pe un vast fundal montan. Pe culmi se înalţă ciudate construcţii arhitectonice, cu interioare repictate parcă după fantasmagoricul Piranesi. Sub bolţile uriaşe clocotesc mari patimi. Chiar dacă am-

bii cavaleri cad străpunşi, fiecare de sabia celuilalt, disputa furioşilor continuă şi în postumitate – pe zidurile ruinate ale castelului se bat, în fiecare miez de noapte, fantomele celor doi morţi. Ca scenariul să includă toată recuzita şi întreaga suită de situaţii romantice, de „armonii sălbatici", fatala domnişoară Ema, îşi ia viaţa cu sabia fratelui pe care îl iubeşte, adăugând astfel subiectului încă o scenă din reţetarul secolului. Încleştările verbale şi duelul replicilor sunt uneori destul de anoste, iar unele scene se cam îneacă într-un lirism siropos:

Ema, obosită, pleacă întristată
Către partea care e mai singurată
În castel; şi-acolo trişti ochişori
Varsă rouă albă de dulci lăcrămiori.

Descinderea lui Oscar, însângerat, cu o mantie atârnând pe umeri, apariţie însoţită teatral de fulgere care provoacă frica şi consternarea nuntaşilor, nu e lipsită de sublim prin efectele romantice bine căutate.

Deodată însă fulgerii sclipiră,
Trăsnetul prin bolte strașnic răsună
Și-o fantasmă neagră repede intră.
Iar mesenii palizi se înfiorară
Și ca niște statui împietriți ei stară.
Fantasma atunci manta-şi lepădând,
Vine lângă masă şi-un pahar luând,
În mijlocul spaimei sus îl aridică;
(Sângele șiroaie după haine-i pică.)

Ne trezim însă în plină operetă când misteriosul personaj e pus de autor să... cânte:

Și c-un glas ce n-are sunet omenesc
Cântă; iar în preajmă-i bolţile vuiesc.

Urmează aria oaspetelui nocturn, un rechizitoriu-dezvăluire a ticăloşiei lui Conrad. Judecând după motto („*Nec ipsa mors odium illorum internecivum exstinxit*."), care nu e excerptat din poemul lui Byron, Al. Sihleanu a mai avut o pistă epică pentru *Logodnicii...* Sursa nu e una de autoritate clasică, aşa cum am fi înclinaţi să credem, ci e... o lucrare cu profil didactic, pentru uzul şcolii, având caracter pur compilativ. Iată citatul complet: „Ad extremum ambofratres, crudeli bello finem imponere singulari certamine aggressi, alter alterius manu ceciderunt. *Nec ipsa mors odium illorum internecivum exstinxit.* In eumdem quippe rogum conjectis cadaveribus flamma, sponte divisa, vivere in ipsis mortuorum fratrum cineribus inimicitias demonstravit". („În cele din urmă, cei doi fraţi au vrut să pună capăt unui război aşa de crud printr-o luptă doar între ei doi. Ambii

au căzut uciși, unul de mâna celuilalt. *Nici moartea însăși nu a putut stinge ura lor implacabilă*. Când corpurile lor au fost puse pe același rug funerar, flacăra care le ardea cadavrele s-a desfăcut în două, prin asta vădindu-se că ura pe care o purtau unul altuia se mai păstra încă în cenușă chiar și după moartea lor.") Manualul, scris în latină, însumează mai multe *epitome* (texte rezumative) la cărţile sau temele mari: biblia, oameni iluștri ai Romei, mitologie etc. Autorul ei este un preot iezuit francez Josephus de Juvencius (1643-1719), volumul editându-se ani în șir în diverse orașe și ţări. Numele „auctore"-lui, cum se menţionează de fiecare dată pe frontispiciul volumelor, se și ortografia diferit, în funcţie de locul ediţiei: Auctore Josepho Juvencio. *De diis et heroibus poeticis, seu Appendix ad Ovidium.* A Lyon, chez SAVY, Libraire, grande rue Mercièr, 1804. Dar José Juvencio pentru ediţia madrilenă (*Coleccion de autores selectos, latinos y castellanos*, Madrid, En la imprenta nacional, 1849). O altă ediţie apărea în 1841 la Paris: *Appendix de diis et heroibus.* Auctore J. Juvencio. Apud L. Hachette, MDCCCXLI. Această reeditare, din care și citãm (p. 398-399), i-ar fi putut servi lui Al. Sihleanu, un timp elev la Liceul „Louis le Grand" din Paris, ca sugestie pentru motto.

Cei doi fraţi ucigași, la care se referă extractul din manual, sunt Eteocle și Polinice, fii ai lui Oedip și ai Iocastei. Aceste figuri mitologice, de un tragism absolut, au făcut o milenară „carieră" literară, începând cu piesa lui Eschil *Cei șapte împotriva Tebei*, continuând cu *Fenicienele* de Euripide, cu o altă piesă cu același titlu scrisă de Seneca (s-au păstrat doar fragmente din textul ei), cu *Tebaida* lui Statius și continuând până la poemul lui Byron *Oscar of Alva* sau *romanzen*-ul în opt catrene a lui Heine *Zwei Brüder*.

Fratricidul în sine e o temă dramatică ce zguduie psihicul cititorului, aici însă cazul e special – ura reciprocă a fraţilor se proiectează peste ani (la Heine, după trei secole), fantomele celor morţi continuând să se dueleze în fiecare miez de noapte. Un moment de maximă intensitate emotivă pe care romanticii nu-l puteau eluda! Detaliul de care se leagă Sihleanu, accentuându-l prin mottou, e de o, acuitate aparte: puși pe rugul comun, cei doi fraţi continuă să se urască postum, flacăra despicată în două simbolizând o aversiune ireconciliabilă: *Nec ipsa mors odium illorum internecivum exstinxit.* E una dintre cele mai profunde și mai cutremurătoare alegorii literare. Momentul lipsește la Eschil, Euripide și alţii, dar e prezent în poemul-invectivă *Ibis,* scris de Ovidiu încă în drum spre locul exilului (versurile 35-36), în *Pharsalia,* epopeea lui Marcus Eneus Lucan (cartea I, versul 551). Cei care citează în acest sens și *Călătorie în Elada* a lui Pausanias se înșală: ajuns pe teren, „reporterul" antic se arată foarte sceptic la toată istoria, mai ales că nu găsește nicio dovadă materială a întâmplării. Detaliul e reluat și de Dante în *Infernul:* „se zbate-n para despicată,/ ca focu-n care au ars în silnicie/ cei doi feciori ai lui Oedip deodată" (*Cântul XXVI, 52-53).*

Sedus de sublimul tragic din motto, Al. Sihleanu dirijează însă altfel subiectul, acceptând varianta Byron-Heine – a confruntării fantomelor pe ruinele vechiului castel. Similitudinile – de peisaj, de atmosferă, etice, antagonismul bulversant ș.a. – cu poemul byronian sunt evidente. Nici nu e de mirare – scrierea brita-

nicului a fost tradusă în epocă de mai multe ori şi nu de oricine, ci de condeie avizate: Heliade, C. Negruzzi: „Negruzzi nu se afla în premieră cu traducerea sa [*Oscar d'Alva*] din 1841. Îl precedase Heliade cu două versiuni în proză, una din 1834, alta italienizată din 1839, după traducerea franceză, tot în proză, a lui Amédée Pichot şi E. de Salle din 1820-1822 [...] Aceeaşi traducere franceză o foloseşte şi Negruzzi care o publică, în paralel cu propria sa tălmăcire, sub titlul: *Oscar d'Alva, poeme de Lord Byron (Traduction de M. Amédée Pichot)*" (Constantin Negruzzi, *Opere, 2. Proză, poezie.* Ediţie critică de Liviu Leonte, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 441-442).

Cu toate lipsurile inerente, *Logodnicii morţii* este totuşi o probă a maturităţii creative a lui Alexandru Sihleanu, a constituirii sale ca poet epic. În această operă se afirmă şi disponibilităţile scriitorului pentru maratonul narativ, specific marilor poeme, şi deschiderea sa spre lirica baladescă, alternată de înclinaţia spre reflexiv, spre regândirea filozofică a lumii şi a existenţei insului într-un univers insular. Mihai Zamfir în *Scurtă istorie...* ridică mult cota acestei scrieri unitare: „Meditaţia romantică a reprezentat sâmburele poeziei post-paşoptiste, specia preferată la cei mai tipici din grup, zona în care surprindem originalitatea ultra-romantismului nostru:

Suferinţa multă inima-mpietreşte,
Ţipătul durerii nu mai îmblânzeşte
Pre un suflet unde s-a-ncuibat dureri
Şi-unde niciodată n-au zâmbit plăceri.

Această strofă desprinsă din poemul *Logodnicii morţii* de Sihleanu poate figura drept emblemă şi *motto* al poeziei întregii generaţii, prin aerul unui Grigore Alexandrescu eşuat, prin muntenismul strident din versul al treilea, prin întreaga atmosferă sugerată aici" (p. 207).

Şi poemul *Strigoiul* este pus de unii cercetători în siajul poeticii lui Byron: „În *Strigoiul* o fantomă îşi povesteşte incestul şi crima. Motivul, mult răspândit în romantism, îşi are originea în poema apocrifă *Vampirul,* prelucrată şi de Byron. Balada începe cu imaginea unei cavalcade fantastice ca în *Mazepa*".

În realitate, dincolo de motto („Away! – away. Byron. «Mazeppa»"; iată întreg versul din poemul lui Byron: „Away! – away! – My breath was gone"; „Mai departe! – mai departe! Nu mai aveam suflare în mine") şi de cavalcada furtunoasă nimic nu aminteşte de textul britanicului. În primul rând, Vampirul este o scriere în proză. Sunt aproximativ două pagini de text cu un început de nuvelă care nu a fost terminată niciodată. În al doilea rând, subiectul a fost continuat, însă de John William Polidori, medicul lui Byron. Personajul e un lord-vampir care îşi extermină jertfele sugându-le sângele. Bucata e destul de antrenantă şi mulţi au atribuit-o lui Byron. Se înşela astfel şi Goethe care considera *Vampirul* drept unul dintre cele mai bune texte ale scriitorului englez.

În poemul lui Sihleanu protagonistul e un tânăr care îşi ucide iubita (aceasta se vădeşte a fi mama sa!) şi care, scârbit de fapta sa ticăloasă, îşi ia viaţa. Se trans-

formă apoi în fantomă „clasică", fără nici cea mai vagă aluzie la vampirism. În genere, e un strigoi „pozitiv", care și-a „conștientizat" crima și pentru care „existența" postumă e o continuă *autocondamnare:*

L-a mea vedere tot se preface
În umbre negre ce mă-nfior!
Speram în moarte să aflu pace,
Dar nu: sunt vecinic viețuitor!

Căci totdeauna, în miez de noapte,
Ca o fantasmă mă arăt eu:
Și-aud cu spaimă aceste șoapte:
„Stai, te oprește; – iești fiul meu!"

În concluzie, singura posibilă! referire la Byron, referire care și-a asumat-o și autorul *Armoniilor...* prin mottoul ales, este cea cu privire la goana nocturnă a ucigașului speriat de propria faptă. Adică a viitorului strigoi:

Zboară ca săgeata din acest pământ,
Și tot i se pare
Că în depărtare
Se aud blesteme
Și un glas ce geme,
Care îl gonește pe aripi de vânt.

Noaptea își întinde vălul neguros;
Vântul groaznic muge,
Și el încă fuge
Ca o nălucire
Și ca o sclipire,
Parcă e al nopții duh întunecos.

La fel gonea calul sălbatic pe spatele căruia era legat zdravăn tânărul Mazepa, pedepsit astfel de șleahticiul ultragiat. Acest episod din poemul byronian a inspirat zeci de artiști plastici care s-au întrecut în a imortaliza nudul nefericitului Adonis (Mazepa era un june foarte frumos!). Surprins în flagrant delict, castelanul a dat ordin ca tânărul să fie cetluit de un cal și eliberat. Viața lui Mazepa, care ajungea și pe meleagurile noastre, îi sugera lui Gheorghe Asachi subiectul nuvelei istorice *Mazepa în Moldova* (publicată în 1859). Bătrânul polihistor punea și el ceva fast romantic în neobișnuita cavalcadă: „Acompaniat de urletele și de hohotele batjocărătoare a joldănarilor curței castelanului, calul s-au repezit cu iuțala unei săgeți înaripate și, îmboldit de loviturile trupului ce purta, fugea alegând în calea sa numai câmpii deșerte și ferindu-se de locurile împoporate, fără drum, fără povățuire, urmând numai instinctului care îl mână spre țara nașterii sale.

Uneori, agiungând pe o culme, sta, ascuţea urechile, necheza ca cum ar fi chemând agiutor și ca cum ar fi aşteptând vreun răspuns, apoi, neauzind alta decât gemetele nenorocitului Mazepa, calul, spăriet de ele, se repezea iar la fugă; spuma sa se amesteca cu sudoarile cele reci a nenorocitului și cu sângele ce roura din carnele sale. În mezul unor asemene suferinţe a lui Mazepa, care îl făceau a dori și a aștepta moarte, după o fugă de o zi și noapte, calul agiunse la o mare pădure, unde un nou pericol să părea că i va curma pătimirile. O droaie de lupi, adulmecând prada cea îndoită, de om și de cal, se luasă a urmări pe călăreţul cel ferecat, umplând pădurea de a lor urlete sălbatice" (Gheorghe Asachi, *Opere, II.* Ediţie critică și prefaţă de N.A. Ursu, București, Editura Minerva, 1981, p. 243-244).

Strigoiul lui Al. Sihleanu se înscrie mai curând în tradiţiile baladescului autohton care exploatează literar superstiţiile populare. În 1845, Vasile Alecsandri și Costache Negri scriau, la două mâini, poemul omonim *Strigoiul* (partea I – V. Alecsandri, partea II – C. Negri). „Tânguirea desperată a unui mort, care nu-și află odihna în mormânt" era tema ce îl provoca și pe D. Bolintineanu care versifica legenda *O noapte la morminte* (1844). Ca și în balada lui Sihleanu, poemul lui Bolintineanu are un dublu demers – etic-uman (criminalul ajuns strigoi nu are iertarea oamenilor) și mitic-naţional (nici forţele malefice nu-l slăbesc în postumitate): „Satana îl chinuie, câinii îl latră, corbii îl croncănesc și Ielele râd cu hohot de oasele lui". În pachetul tematic Bolintineanu, intră și *Umbra răzbunătoare,* și, evident, *Mihnea și baba.*

Avem în aceste tablouri toată mistica și recuzita speciei: bezna nopţii, „Crima lui Cain și-al lui blestem", strigoi cu ochi sclipind roșu în întunericul nepătruns, bufniţe cobitoare, vânt năprasnic, sporind groaza trecătorului întârziat, efecte sonore înfricoșătoare, fulgere spintecând bezna, cai gonind sălbatic, morminte deschizându-se sinistru, munţi înneguraţi și păduri pustii, toate din cultul romantismului negru.

Duhurile întunericului au fost inventate parcă pentru a ilustra clasica formulă romantică „personaje neobișnuite în împrejurări neobișnuite". Aceste spectre au dominat literar secolul al XIX-lea, puţini scriitori evitând lugubrul culoar gotic. În 1861, V. Alecsandri publica *Noaptea Sfântului Andrii,* unde convoca toată strigoimea „naţională". La zenitul temei se află poemul *Strigoii* (1871) de M. Eminescu. Printre textele care au premers capodoperei eminesciene, istoricii literaturii pun neapărat și scrierile în temă ale lui Alexandru Sihleanu – *Logodnicii morţii* și *Strigoiul.*

La ora *thriller*-elor izul de pucioasă și efectele zornăitoare ale oaselor ciocnite de oase degajă un vetust „parfum" de epocă și vădesc o de mult depășită naivitate folclorică. Strigoii clasici, „conștiincioși", arzând la flacăra propriilor remușcări, au pălit în faţa monștrilor-vampiri cu boturile năclăite de sânge încruntat. Prin *Vampirul,* Byron îl „trezea" pe Bram Stoker și iniţia un parcurs fantomatic al industriei „romanului negru", furnizorul de apoi al micilor și marilor ecrane.

* * *

Pentru Sihleanu, retragerea în spațiul idilic al ruralului și în liniștea discretă a naturii e o soluție, ca de altfel și pentru Depărățeanu:

O, ce ferice e omul care
Fugind de-al lumii zgomot, dureri,
Vine de cată a sa scăpare
Într-a naturii simple plăceri!

Acolo viața pașnică, lină,
Curge ca unda de la izvor;
Ziua e dulce, noaptea senină,
Omul e vesel și zâmbitor.

Soluția e totuși o toană de moment, căci Sihleanu nu pare a fi tipul care să lânceze-ască în tihnă și confort. Armoniile sale sunt înșelător intime, mai curând sunt „armonii sălbatice", cum se enunță în *Logodnicii...* Simțurile personajului liric sunt mereu tulburate de agitația febrilă a eternului peregrin („O soartă făr'de milă azi barca-mi izgonește/ Departe, prea departe de portul fericit"), mereu gata să dea ascultare firii sale buiace, jinduind mereu ineditul:

Dar sufletul meu veșnic spre negre țărmuri zboară,
El vrea mișcări, senzații de-acele ce doboară,
Și-n lupte ne târăște cu-a soartei vijelii.
Întocmai ca vulturul ce nu vrea câmpul verde,
Câmpia înflorită... o lasă, și se pierde
*Prin nori, prin munți de gheață, prin bălți și prin pusti*i.

Poemele sale mișună de verbe ale deplasării sub imperiul necesității, al urgenței, al violenței stihiilor:

Vântul suflă, valul muge;
S-a stins scumpul meu delir!
Dar în barca mea ce fuge
Mă mângâi c-un suvenir...

Această fluiditate a pornirilor, acest neastâmpăr romantic se conjugă firesc și neabătut cu stările-limită – substantivul *delir* pare a fi o constantă psihologică a poeticii lui Sihleanu, anticipând cu un secol delirul bacovian: *„Te lupți cu mii fantasme în lungul tău delir"; „El înaintează; fuge ca-n delir"; „Le înecă mintea într-un lung delir"; „Al beției lung delir"; „În zgomotul orgiei și în delirul său"* etc., etc.
Sihleanu nu e deloc un cameral, precum Depărățeanu, intensitatea sentimente-

lor intime împinsă fiind şi ea spre limite:

Iubirea pentru mine e numai o durere,
Un şir de suferinţe, un lanţ de pătimiri,
A ta înfăţişare, în loc de mângâiere
E un izvor de lacrimi, de jalnici tânguiri.

O evidenţă a psihologiei de nomad, de migrator e şi faptul că în poemele sale lipsesc, de regulă, spaţiile închise (poate doar uriaşele săli de castele). Aproape că nu există interioare domestice, totul are o deschidere spre orizonturile fără fund. De aici şi apetenţa autorului pentru descrierile panoramice, care îi reuşesc îndeosebi. Poetul vede cu ochi pictural scenele batalice de anvergură, marile încăierări armate, iar zgomotul infernal al armelor, larma iscată de încleştarea maselor de războinici anticipă într-un fel vibrantele scene eminesciene din *Scrisoarea III*:

Îmi plac a bătăliei priveliști sângeroase,
Îmi plac a două armii izbiri, loviri fieroase;
S-aud vuirea bombei şi caii nechezând;
Să văd arzând văzduhul, a plumburilor ploaie,
Căşti, suliţi sfărâmate, de sânge lungi şiroaie,
Cadavre ciopârţite şi morţi mereu picând.
(Strofe)

Imaginarul lui Al. Sihleanu e la fel de convingător şi atunci când surprinde poetic furiile şi răzvrătirile naturii, marile răscoliri de ape, cu răbufnirile vijeliei sonorizate onomatopeic:

Îmi place şi Oceanul cu negrele lui maluri,
Cu vârfurile-nalte a munţilor de valuri,
Ce bubuind se sparge de râpe şi de stânci,
Îmi place când furtuna c-o furie turbată
Răscoală mii de valuri pe marea spumegată
Şi şuierând răstoarnă abisele adânci.

Îmi place o natură cu fiii săi sălbatici,
Cu piscuri dărâmate, cu ţărmuri singuratici.
Cu cedri-a căror frunte se-nalţă pân'la nori,
Cu munţii săi gigantici, din cari furioase
Şiroaie cad şi umplu prăpăstii negricioase,
Cu zgomote şi urlet ce umple de fiori.

În genere, *Strofe,* de unde e şi acest ultim citat, e un poem-credo, de altfel destul de realizat, în care scriitorul îşi expune atracţiile existenţei sale: *îmi place..., nu-mi place...* Din poem înţelegem că cel care se confesează e un tip care vânează

senzaţiile tari şi care adoptă, pentru stilul său de viaţă, ritmurile şi riscurile unui concept stimulator de adrenalină: *vivere pericolosamente.* Un alt poem, intitulat *Beţia* nu e atât apologia viciului sau şansa unei simple relaxări epicureice, cât a ieşirii în tornadă dintr-o existenţă searbădă şi anostă. Un poem similar concepea şi amicul său George Creţeanu, care făcea de fapt o apologie a iuventuţii:

Şi ce-mi trebuie-n beţie
Nebunește-a-nota,
Când tu scumpa mea junie
Verşi în mine facla ta!

Te înalţă înc-odată,
Al meu suflet! şi te-îmbată
De cereştele-armonii;
Timpul, spaţiu-mbrăţişează;
Daca spiritul creează,
Creator tu poţi să fii !...
(Beţia)

Finalul poeziei omonime a lui Sihleanu (dedicată, apropo, *Domnului Ullyse* (?) *Creţianu*) e total dezolant:

Dar vai! timpul fuge, trece,
Vis, beţie, tot s-a stins,
Şi-a durerii mână rece
Iară-n sânu-i m-au re-mpins.

Dincolo de răzvrătirile bahice şi dezinvoltura libaţiilor, e în acest final o premoniţie a tânărului că timpul său se precipită nemotivat: „*Dar vai! timpul fuge, trece*". E intuiţia celui grăbit să trăiască şi care va completa fatala listă a celor smulşi din lume în frăgezimea vârstei. Sunt cei trei Alexandru – Hrisoverghi, Sihleanu, Depărăţeanu.
Presat de această fatală intuiţie, poezia lui Sihleanu se întâmplă sub semnul trecerii, a unei existenţe în ritm galopant. Metafora din *Fluturele* de Lamartine, din care îşi alege mottoul pentru *Sonetul IV* („*Il ressemble au désir qui jamais ne se pose*"; „*Seamănă cu o dorinţă care niciodată nu a apărut*") trebuia să-l captiveze pe tânărul poet:

Naître avec le printemps, mourir avec les roses,
Sur l'aile du zéphyr nager dans un ciel pur,
Balancé sur le sein des fleurs à peine écloses,
S'enivrer de parfums, de lumière et d'azur,
Secouant, jeune encor, la poudre de ses ailes,

S'envoler comme un souffle aux voûtes éternelles,
Voilà du papillon le destin enchanté!
Il ressemble au désir, qui jamais ne se pose,
Et sans se satisfaire, effleurant toute chose,
Retourne enfin au ciel chercher la volupté!

Languroasa înduioșare romantică îl lasă însă rece, viitorul arătându-se tânărului sub tăioasa rază a lucidității, adică ostil și incert:

Sufletul meu arde și ar vrea să zboare
Ca acele pasări vecinic călătoare
Ce nici într-o parte cuiburi nu-și clădesc.

Iar credința-n mine de mult timp e moartă;
Pe aripi de flăcări dorul meu mă poartă
Spre un ce pe care nu știu să-1 numesc.
(Sonetul IV)

* * *

Spre deosebire de congenerul său Depărățeanu, abuzând de neologismul strident, poetul *Armoniilor...* a adoptat limbajul simplu, fără aluviuni cosmopolite. Asta îl salva de grotescul împrumuturilor neasimilate de româna normală. Tot Negruzzi, în aceeași cronică, gratula poetul pentru acurateţea expresiei, neuitând însă să-i penalizeze alte abateri: „Limba în care a scris Sihleanu e curată: cuvinte străine neadmisibile am găsit numai unul *randevuul* (întâlnirea) pe care 1a introdus. Alte cuvinte le-a creat fără succes. Așa, el întrebuinţează adesea *fericea* în loc de *fericirea.* Apoi mai are și aceasta, că de multe ori face să atârne singularul verbului de pluralul substantivului, d. e.:

Și valuri lungi de lacrimi din ochi mi se pornește
sau:

Bate zorile sfioase
sau:

Multe flori în lume, flori mirositoare
Le-am văzut cum cade june în mormînt. etc., etc.,

în loc de *pornesc, bat, cad* etc.
E drept că în această eroare gramaticală au căzut mulţi poeți de dincolo de Milcov, între care chiar și Bolintineanu, neputându-se lepăda de dialectul popular de acolo. Dar oricum, la Sihleanu valoarea poetică „te mângâie îndeobște de asemene rătăciri de formă" (I. Negruzzi*, op. citată*, p. 329). Sigur că redactorul

„perpetuu" al *Convorbirilor...* avea perfectă dreptate în privinţa dezacordurilor gramaticale, hibă dialectal-regională combătută şi ridiculizată şi azi de *Academia Caţavencu*. Păcatul „muntenismului strident" e remarcat şi de Mihai Zamfir în *Istoria...* sa (p. 207). Menţionăm aici, ca o curiozitate, că în ediţia Iorga (1909) cineva (să fi fost chiar istoricul, care scria şi prefaţa?) corecta de zor aceste dezacorduri, ceea ce punea gramatica în echilibru cu logica frazei, dar denatura textul. Pare cam stranie şi alt tip de corectură „istorică" în ediţia Iorga. Spre exemplu, adjectivul *fieros* (în *Strofe*: *„Îmi plac a două armii izbiri, loviri fieroase"*) e ortografiat *fioros,* ceea ce echivalează cu o abatere de sens. Termenul vine de la *fiară* (cu sens de *feroce, sălbatic, crud*) şi nu de la *fior – fioros* (care inspiră groază).[**]

Oricum, un acut simţ al firescului limbii l-a salvat pe Sihleanu de extremismele la care s-au dedat mulţi din congenerii săi, ceea ce îl face lizibil şi azi fără mari dificultăţi. Cu precizarea necesară că, prin o serie de vocabule prezente în poezia sa, azi de un arhaism desuet, Alexandru Sihleanu rămâne fiul epocii sale.

* * *

Al. Sihleanu a avut o viaţă atât de scurtă, încât nu are o biografie în adevăratul sens al cuvântului, ci doar câteva repere biografice. Se năştea la 6 ianuarie 1834, ca fiu al paharnicului Zamfirache Sihleanu, căruia îi şi dedica unica sa carte apărută în timpul vieţii – *Armonii intime* (Bucureşti Tipografia Ohm, 1857): „Închin aceste poesii preaiubitului meu părinte D-lui Păharnicul Z. Sihleanu. Ianuarie 15, 1857, Bucureşti". A doua ediţie e cea semnalată de I. Negruzzi, cu o prefaţă a „amicului G. Creţeanu" (1871). Ediţiile de care ne-am condus noi sunt cele de la „Edit. Libr. «Universala» Alcalay&Co. Calea Victoriei No. 27" (fără an) şi cea din 1909 de la Vălenii de Munte, aceasta din urmă fiind şi ultima în istoricul apariţiilor editoriale Sihleanu.

După Colegiul „Sf. Sava" a fost trimis la Paris (1852), unde a studiat la Liceul „Louis le Grand". După ceva studii în domeniul dreptului, în 1855 se întorcea în ţară. Colaborează la ziarul *Concordia.* Moare la 23 de ani, pe 14 martie 1857.

[**]*Al. Odobescu apelează la același adjectiv într-una din caracterizările lui Mihnea-Vodă cel Rău. Odiosul personaj din nuvela omonimă privește cu ochi de lup la fiica lui Radu, spătarul din Albești, și-i pune gând rău chiar în seara nunții, când Ilinca se căsătorește cu Ilie, feciorul vornicului Pârvu Basarab: „Acea frumusețe pătrunse pe toți, iar mai cu seamă pe Mihnea, în a cărui inimă deșteptă patima cea mai fieroasă [subl. mea – e.l.] și mai neruşinată".*

POEZIA ANULUI 2014 ÎN BASARABIA

Lucia ȚURCANU

În anul 2014, ca, de altfel, în ultimii cel puțin cinci ani, poezia a fost, se pare, cel mai prolific gen pe segmentul basarabean al literaturii române. Și nu doar cel mai prolific, dar și cu cea mai mare relevanță estetică. Pot fi remarcate tendințe diferite: de la valorificarea postmodernistă a intertextualității la minimalismul imagistic post-douămiist; de la poezia evocativ-elegiacă la lirismul feminin; de la poetica banalului cotidian la perspectiva conceptualizantă etc. În ceea ce privește originalitatea și calitatea versurilor, peisajul, de asemenea, arată foarte eterogen: veți găsi cărți foarte bune, cărți competitive, volume cu sclipiri de poezie, dar și foarte multe pagini de umplutură, publicate doar pentru a satisface orgolii.

Resetarea intertextualității

După nouăsprezece ani de la apariția volumului de debut (*Haydn între două claxoane*, Editura Arc, 1995), timp în care a publicat câteva cărți de critică literară, Mircea V. Ciobanu revine, în forță (este una dintre cele mai bune cărți de poezie ale anului 2014), la poezie cu *resetare* (Editura Vinea), o carte în care sunt explorate în egală măsură intertextualitatea și textualismul, preferate, în general, de optzeciști, dar și minimalismul, valorificat din plin în versurile celor care intră în scena literaturii după anul 2000. Dacă aș încerca să definesc succint poezia pe care o face Mircea V. Ciobanu, cea mai relevantă sintagmă ar fi „literatură de gradul III". Pentru că autorul nu numai că intertextualizează asemenea bunilor săi colegi de generație, având conștiința *déjà-dit*-ului, ci

mai și știe că tot ce a fost scris altădată a fost deja citat. Astfel încât nu-i rămâne decât să dezvăluie, palimpsestic, folie după folie, straturile textuale din care se alcătuiesc propriile-i poeme. Textul devine astfel hypertext, iar cititorul este purtat din link în link, prin inepuizabila rețea literară/culturală. Stau alături, numiți sau doar prezențe sugerate, Whitman, Petrarca, Liala, Beckett, Alecsandri, Eminescu, Sorescu, Apollinaire, Márquez, Poe, Daniel Corbu, Gogol, Bradbury, Blaga, Miron Costin, Labiș, Rabelais, Bacovia, Apuleius, Kesey, Huxley, Nicolae Leahu, Proust, dar și Harap Alb, Lev Mîșkin, Ivan Nikiforovici, Venecika Erofeev etc., etc. Este resetată astfel întreaga literatură, sunt rescrise miturile, prin raportare la livresc (*ochiul spre cer*, *ieșire din mit, poemul lumi(ni)i* ș.a.), iar poeticitatea rezultă nu din reflectarea de sentimente puternice („această poezie /…/ este produsul unui joc al minții, nu al unor stări ale sufletului", dezvăluie autorul în postfață), ci din aluzia la acestea și găsirea conexiunilor dintre sentimente, trăiri, frământări, drame ce stau dincolo faptul de cultură menționat.
Deși se autodefinește în postfață drept un autor depășit de timp – „Oricât ar încerca el [autorul poemelor din *resetare* – n.m., L.Ț.] să exploreze alte spații ale expresiei poetice, i se văd urechile postmoderniste: referințe livrești, citate și parafraze, reciclaj literar, jocuri textuale și intertextualiste. În universul minimalismului de azi el arată bizar" (dacă nu cumva este ironizată chiar atitudinea agresiv exclusivistă a minimaliștilor douămiiști) – Mircea V. Ciobanu știe să facă și poeme minimaliste. Ba mai mult, printre cele mai bune texte ale volumului *resetare* sunt *ceainicul, împărăția cerurilor, vizita la elisabeth*, poeme de un minimalism imagistic exemplar, care se remarcă printr-o autenticitate neîndoielnică. *Împărăția cerurilor* constituie dominanta lirismului din *resetare*. Poemul este o elegie dedicată părinților plecați, e o poezie a regresiunii („după plecarea tatei/ casa se lăsa mereu pe o parte /…/ acum nici mama nu mai este/ și casa se prăbușește/ în toate părțile deodată/ intră în pământ"). Minimalismul imagistic este sugerator de trăire profundă, autentică.

Evocarea elegiacă

Ferestre stinse de îngeri (Editura Prut) de Arcadie Suceveanu este un volum de poezie elegiacă dedicată Mamei Catrina, plecată în lumea celor drepți (acest volum vine de fapt în continuarea cărții *Ființe, umbre, epifanii*, Editura Arc, 2011, în care era evocat tatăl trecut dincolo). Eul îndoliat (imaginile cromatice intensifică această stare: „indigoul norilor", „între noi doi stă cerul ca o plombagină") conceptualizează trecerea celei mai apropiate ființe („enigma ce se cheamă moarte") și o relevă poetic în baza dihotomiilor trup-suflet, pământ-cer („cu trupul în pământ/ cu sufletul în nori"), lumea de aici-lumea de dincolo („Satul tău de altădată s-a mutat/ sub iarbă și se numește acum/ satul celălalt –/ singura unitate teritorială/ care în același timp există/ și nu există sau, mai exact,/ există deodată în două lumi,/ ca flacăra și cenușa aceluiași/ foc"). *Ferestre stinse de îngeri* este una dintre cele mai expresive cărți ale Marii Treceri apărute la

noi în ultimii ani. Pe de altă parte, emoția nu rezultă neapărat din confesiunea sentimentală, ci mai curând din ridicarea suferinței la nivel de concept, din universalizarea acesteia. Criticii au remarcat pe bună dreptate autenticitatea și, totodată, poeticitatea versurilor. Răzvan Voncu susține, bunăoară, că acest volum „certifică faptul că avem în Arcadie Suceveanu un creator cerebral, capabil să își interogheze emoția și să transforme durerea existențială într-o interogație poetică a lumii" (vezi: *Luceafărul de dimineață*, nr. 4/2015), iar Mircea V. Ciobanu apreciază că este „o poezie autentică, atât de bine construită, încât, aplaudând performanța, constați că volumul nu e o reflecție a durerii la moartea mamei, precum o expresie poetică a durerii" (vezi: *Contrafort*, nr. 11-12/2014). Intertextualitatea este una dintre formele de manifestare a cerebralității, poetul reușind să integreze firesc referința culturală în versul născut din trăire personală, iar imaginea obținută este de o relevanță artistică incontestabilă: „Bat clopotele și eu știu pentru cine/ ziua are pleoapele înroșite/ și eu știu de ce". Născute din trăire autentică, poemele din această carte provoacă – spre deosebire de multe volume de poezie care apar azi – emoție estetică.

Revelația anului 2014 pare să fie cartea Svetlanei Corobceanu *rozariu* (Editura Arc), care vine la nouă ani de la apariția volumului *Revers* (Editura Cartier, 2005). Poemul *file de jurnal* (unul dintre cele mai bune texte din carte) mi-a atras atenția încă atunci când a fost publicat în *Contrafort* (nr. 3-4/2011) prin aducerea trecutului dramatic al Basarabiei în poezie și prin derularea cinematografică a imaginilor realizate printr-o scriitură eliptică: „serile – mama plângând/ eu – măritată, alexandra, andra, spuneți-mi cum doriți/ dar am alt nume de familie/ soldații – sergent, colonel, ori ce o mai fi – eliberați casa/ mama cu vocea de emoții subțiată – fiica mea e/ însărcinată, lătratul câinilor, țipete, urlete, eu – în caroseria/ unei mașini, ea – în alta/ îmi face semn de adio// orhei – șapte luni de închisoare/ cine e tatăl tău, cine e mama ta, tu, copilul tău, ați conspirat". Istoria și biografismul merg mână în mână în poezia Svetlanei Corobceanu și, valorificate de eul poetic, sunt supuse transferului în dimensiunea miticului, a arhetipalului. Bunica este de fapt personajul arhetipal care, suportând toate atrocitățile istoriei, devine axa universului rural pe care îl reconstruiește eul.

Oamenii care au fost – cu precădere, bunica și tata –, dar și mama, ființa pe care eul și-o dorește perpetuă, populează universul poetic din *rozariu*. Autoarea reușește să evoce aceste personaje cu ajutorul unui limbaj familial, fără a-l forța să se organizeze neapărat în metafore. Mircea V. Ciobanu observă foarte bine, în prefața cărții, că expresia, în aceste poeme, „știe să curgă lent, cursiv, calm, minimalist în mijloace… și maximalist în efectul emoțional (dar și intelectual) poetic". Iată un exemplu relevant: „în gândurile mele mâinile acelea între care făcusem primii pași/ între degete sângerânde flori tăiate din rozariul bunicii cadou de la tata/ și flori vii crescute din tata răzor de flori pe locul unde el se întoarce în pământ/ alături de alte uși cu același întuneric în cadran// în gândurile mele durerea mamei se măsoară în flori".

Dramatizarea cotidianului

Silvia Goteanschii debuta în 2011 cu *Minunea va veni mai târziu* (Editura Feed Back), un volum în care se pare că aduna tot ce scrisese până atunci, de aici rezultând caracterul eclectic și foarte inegal din punct de vedere valoric al cărții. Volumul care apare în 2014, *Dramaturgia lucioaselor funii* (Editura Vinea), ne prezintă un autor maturizat, foarte selectiv cu textele sale, impunând o structură bine gândită și în consonanță cu titlul (*Sub semnul șopârlei*, *Molii în cap*, *Iezuitul și femeia utopică*, *Vis cu clovni, Sub capișon* sunt cinci grupaje de versuri care alcătuiesc cartea, asemenea celor cinci acte dintr-o tragedie clasică), dar și un sistem imagistic congruent. Discursul poetic al Silviei Goteanschii este centrat pe eul care simte. *Simt*, *știu*, *am o stare*, *îmi vine* sunt lexeme care definesc condiția acestui eu, pus față în față cu propriile-i trăiri: „simțurile se strâng cap în cap ca bacteria într-o capsulă./ s-a zis cu durerea, s-a zis./ s-ar putea să-mi fie totuși dor la rădăcină". Iar starea la care aspiră „personajul" este libertatea: „sunt moartă și liberă", „intru în capul tău pe furiș,/ să măsor cât a mai crescut statuia libertății", „nu există libertate în mine, siguranța de eliberare e doar o iluzie". Pentru a reda starea de eliberare, autoarea operează cu imagini de factură neoexpresionistă, imagini ce sugerează, totodată, tensiuni interioare trăite până la alienare („o femeie,/ prinsă între ușile unui tramvai,/ de gât,/ cu pletele în vânt,/ buzele mult depărtate,/ deschisă toată ca un evantai,/ ca o pasăre spânzurată, cu ochii goi,/ goi") sau exaltări frenetice provocate de cunoașterea interiorității lucrurilor („cântă, inima mea, cântă solemn ca la o adunare/ de preoți, cântă în limba lucrurilor pe care va/ fi să le aflăm, necunoscând unul pe altul decât/ cu inima"). Silvia Goteanschii își organizează poemele în așa fel încât cartea în întregime să redea un lirism (și un dramatism) în ascendență. Astfel, ciclul *Vis cu bufoni* pare să alcătuiască dominanta volumului, conținând o poezie onirică a evocărilor, centrată pe cuplul arhetipal mama-tata. Într-o cronică publicată în *Jurnal de Chișinău* (27 iunie 2014), Mircea V. Ciobanu observă că autoarea „își construiește visele, ca oniricii", „poetizând spațiile profane care o înconjoară". Rezultă, de cele mai multe ori, o poezie a dramatismului existențial, ce se naște din crearea unor contiguități neașteptate („mama numără vertebrele tatei,/ în grădină e un buldozer care întoarce pe dos/ brazdele de pământ,/ bulgării negri îmi sar în față, / strâng florile,/ îi deschid tatei cutia toracică/ și le pun acolo ca într-o vază") sau din raportarea eului la precaritatea existențială („și în podul casei, sunt sigură, moartea va ajunge un/ om. un șoarece și acela știe, libertatea lui e până/ în locul în care îl așteaptă capcana. până una alta,/ am să joc într-un film"). *Dramaturgia lucioaselor funii* e o carte în care existența cotidiană se încarcă de dramatism pe măsură ce ideea trecerii implacabile devine tot mai evidentă pentru eul poetic.

Poezia feminității

Despre cartea Aureliei Borzin, *De-ale vieţuitoarelor* (Editura Vinea), Maria Şleahtiţchi afirmă că „poeta construiește prin tematica femininului o adevărată poetică a înmuguririi erotice și expansiunii conjugale", dar și o poetică a „stihialului uman", în care se pune accent pe condiția primară a omului, cea de vieţuitoare (*Contrafort*, nr. 3-4/2015). Volumul este cu certitudine un jurnal intim, în care sunt notate în detalii sentimente și reacții provocate de întâlnirea cu „un bărbat" care „mă iubește pur și simplu", de împărţirea aceluiași cordon cu Degeţica, cea care „nu voia să se nască", de facere, alăptare și, în sfârșit, de „reeducare" a celor care învaţă să fie părinţi. Altfel zis, este un jurnal de familie, în care sunt surprinse atât evenimente remarcabile, cât și momente dintre cele mai insignifiante ale banalului cotidian.

Aurelia Borzin nu apelează la confesiunea tradiţională, ci, în spiritul generaţiei sale, urmărește și prezintă răspunsurile corpului la orice fel de trăire. Temerile, frustrările, bucuriile sau așteptările, exprimate corporal, capătă concreteţe și devin reflecţia unei iubiri fervente. Discursul visceralizat alternează cu descrierea minimalistă a banalului cotidian, în ambele cazuri fiind evidentă tendinţa de relevare a sentimentelor trăite la maxim. Aceeași retorică este utilizată și în poemele gravidității. De fapt, Aurelia Borzin este printre puținii (foarte puținii!) scriitori români care are curajul să exploreze acest subiect – graviditatea-naștere-lăuzia –, considerat, se pare, non-poetic sau, poate, prea intim pentru a fi dezvăluit. Poate fi menţionată aici doar Ioana Nicolaie, cu „prozo-poezia" sa *Cerul din burtă* (2005), numită de critici „o monografie poetică a graviditățiі". Iată câteva versuri din cartea Aureliei Borzin exemplare în dezvoltarea acestei teme: „Am mers să o vedem la ecografie,/ trebăluia cu zâmbet giocondian, o astronaută în cosmos./ A simțit că o ținem sub observație, și-a acoperit fața cu mânuțele,/ ne-a arătat limba, a strâns în pumn cordonul ombilical,/ trăgea de el de parcă ar fi tras clopotele./ Înțeleg eu… jucărie, dar dacă îl rupe/ din dorința de a fi liberă?". Poemele intitulate *Epistolare* vin pe linia poeziei din *Dicţionarul Mara* (2009) de Dan Coman sau din *Sebastian în vis* (2010) de Radu Vancu. Doar că în textele din *De-ale vieţuitoarelor* prevalează biologicul, autoarea insistând pe cartografierea legăturii fiziologice dintre tată-mamă-fiică.

Visceralizată și cotidianizată, plină de senzualitate pigmentată cu referințe livrești, poezia Aureliei Borzin impresionează prin gradul sporit de intimism și autenticitate, lăsând impresia unei exprimări firești, degajate a senzațiilor/trăirilor provocate de comunicarea (de cele mai multe ori, corporală) cu „vieţuitoarele" din imediata apropiere. Este o poezie care poate șoca prin sinceritate și aparentă lipsă de pudoare, dar care debordează de vitalitate și impresionează prin asumarea fără nicio rezervă a tuturor componentelor feminității.

În *Cântec în stația Zoo* (Editura Vinea) de Silvia Caloianu, poezia stă sub semnul orficului (la fel ca în *Narcotango* – Editura Vinea, 2013 –, de fapt). Se relevă un eu-Euridice, pasional frenetic, evocându-l pe Orfeu („și a venit bărbatul cu cea

mai frumoasă muzică/ el are cheia de la toate memoriile mele/ și e cel mai mare creator de confuzii/ de aia nu vă mai povestesc/ dar vă asigur/ e mare artist/ a fost superb ca întotdeauna"). Stihialitatea definește starea acestui eu feminin, iar dragostea, la rândul ei, e provocatoare de suferință (anume în acest sens, se simte la Silvia Caloianu, un ușor parfum de poezie neoromantică), e „o tarantulă /…/ un periculos animal de companie un câine imprevizibil/ o iguana/ dragonul mic și înșelător/ mai mult sau mai puțin ridicol/ care te mușcă și te urmează din cameră în cameră/ umil/ cu ochii blânzi/ așteptând să îi funcționeze veninul".

Chiar dacă mottoul cărții („Puii de oameni învață să vâneze citind", Gabriel Liiceanu) se referă la raportarea omului, a instinctului uman, la faptul de cultură, aproape toate textele din *Cântec în stația Zoo* se dovedesc a fi o poezie a afectului, a pasiunii nemediate (cu unele excepții, firește) de livresc. Iar mijloacele de realizare a acestui tip de poezie sunt diverse: de la minimalismul imagistic („la mine se gândesc toți/ bunul dumnezeu/ telefoniile/ cola/ internetul/ farmaciile/ diverse agenții/ uniuni/ organizații/ biserici/ o groază de partide politice/ presa/ vecinii/ vecinele/ mașinile/ mașinile de tot felul/ poliția/ fiscul/ timpul/ styxul/ iar eu mă gândesc doar la tine/ bărbatul-aspirină/ povestea mea din o mie și una de nopți") la discursul metaforizat din abundență și oarecum artificios („sub trandafirii galbeni degenerați ai nopților nisipoase/ abia respirând/ și cu savuroasă atenție legiuni microcefale îmi pregătesc patul/ otrava/ sunt cu ochii pe mine/ mă balansează niște gânduri febrile era de așteptat/ îmi desenez cu limba cât pot de frumos pe buze cheia sol/ mai vrei să cânți mă întreabă încă o dată unul gentil și se/ retrage").

Silvia Caloianu este o poetă care nu se sfiește să dezvăluie cele mai intime așteptări ale eului feminin și, într-o epocă a literaturizării banalului cotidian și marginalului, ea are curajul să scrie o poezie a feminității, confesivă, plină de trăire autentică, o poezie a sentimentului necontrafăcut.

Aceeași arie tematică este valorificată de Radmila Popovici, autoare care, ajunsă la a treia carte de poezie – *Intimatum* (Editura Vinea) –, renunță la prozodia tradițională pe care o prefera în volumele anterioare și se arată tot mai preocupată de *cum?* își formulează intimitățile feminine pentru a le transpune în poezie. Radmila Popovici face o poezie a femininului dintotdeauna. Versul devine o formă de defulare, toate trăirile/frământările eului feminin exteriorizându-se prin literă. Personajul Ghea-Eva-Maria-Magdalena reprezintă ambele dimensiuni ale feminității: pe de o parte, carnalul, corporalul, senzualul, iar pe de altă parte diafanul, fragilul, sensibilul. Recuzita/imagistica *Intimatum*-ului este determinată de intenția confesiv-sentimentală a versurilor.

Criticii care au scris despre acest volum al Radmilei Popovici au observat melodicitatea/cantabilitatea textelor. Muzicalitatea se obține, îndeosebi, prin repetițiile și enumerațiile multiple. Tehnici utilizate și pentru a sugera intensitatea trăirilor, repetiția și enumerația sunt, în general, binevenite în poezia confesivă. Problema e că atunci când sunt mult prea frecvente, ele riscă să devină superflue, textul căzând în discursivitate. În acest caz, sugestia sau elipsa ar putea fi mult mai expresive.

Pentru a sugera vulnerabilitatea unui eu poetic hipersensibil, Radmila Popovici utilizează imagistica fragilității, a casantului: cristalele, sarea, oglinzile, lacrimile, bobul de rouă, stalagmitele plângătoare, firul de păianjen sunt mărcile unei scrieri feminine prin excelență. În imediata apropiere a fragilului stă însă corporalul/visceralul. Astfel, autoarea creează o poezie a neliniștilor, frământărilor, aspirațiilor, dezamăgirilor trăite cu toți porii și purtând, și de această dată, însemnele femininului: „creștea pustiul /…/ îl simțeam tot/ mai mult în faringe/ laringe trahee bronhii/ plămâni"; „tălpile o confundă/ cu al nouălea cer/ se scufundă în el/ cu tot cu glezne/ coapse pântec/ până la soarele/ plexului". Cu același scop sunt valorificate miturile, nu în starea lor inițială însă, ci trecute, se pare prin etapa textualizării/literaturizării: „felinarul strălucitor/ din mâinile mele se/ apropie atent de mâna lui/ dreaptă scrie cuvântul/ măr/ am să muşc din el atunci/ când nu vor mai fi mere/ în toate grădinile pământului". Astfel, *Intimatum* este, prin excelență, o carte a simțirii feminine, a intimităților transpuse rafinat în poezie.

Reminiscențe expresioniste

După ce practică, în exces, șlefuirea formelor în *Sonetariu* (Editura Prut Internațional, 2013), șaptezecistul Ion Hadârcă revine, în *Lira din acvariu* (Editura Cartier), la o poetică lorchian-blagiană a trecerii, a „imposibilei opriri", a mișcării „în galopul verbului a fi". Este un volum în care meditațiile pe tema trecerii („se mută sloiuri de gheață/ de la un pol spre alt pol/ de aici până dincolo/ unde eu însumi/ muta-mă-voi/ în curând") alternează cu versuri ce conțin aluzii la social-politic („cu zumzet de muște/ cu platoșe verzi/ peste muguri planează/ regimentul farsorilor/ soarele și luna-mpreună/ cu idealul însângerat/ cu anii betegi împreună/ fără de zile și fără de noapte/ prin tunelul morții s-au perindat", *Aprilie, tunelul morții*), dar și cu poeme de atmosferă realizate cu mijloace manieriste („o lună de beton/ arămie/ spânzură peste piața presărată/ cu iepuri blajini// împușcați/ de gloanțe timide"). Cu cât mai puțin se face uz de imaginea căutată, cu atât mai intens este lirismul, numai că Ion Hadârcă mai insistă să uluiască cititorul cu dexterițățile sale de șlefuitor de metafore.
În expresionism își au originile și poemele din volumul *Verde regal* (Editura Arc) de Emanuel Alexandru (*alias* Andrei Țurcanu). Este o poezie bună care ar fi avut de câștigat în ceea ce privește receptarea dacă, din păcate, calitatea versurilor nu ar fi fost umbrită de farsa pusă la cale de autor pentru a edita cartea. Să fie o strategie de marketing prost aleasă sau o dorință nestăvilită de reglare a conturilor?

Tentația conceptualizării

În plină epocă a limbajului poetic tranzitiv și a poeticii cotidianului, apar și cărți care mizează pe metafora conceptualizantă. Bunăoară, *Cu genunchii pe zaruri*

(Editura Tracus Arte) de Leo Butnaru este o carte în care discursul ales pentru a releva relația omului cu transcendența ia forma poeziei gnomice, iar retorica e pe cât de sobră pe atât de depersonalizată. Iată câteva exemple: „În palma lui Dumnezeu/ doarme un om/ întins/ ca un segment din linia vieții"; „Nicio legătură între placentele de la naștere/ și placentele ce acoperă oceanul/ și totuși/ așa se face/ că urmele de petrol pot fi văzute/ până și în cristelnițe din care pruncii sunt scoși cu – parcă –/ alunele pe trupușor".
Adept al poeziei conceptuale și al imaginii căutate este și Vitalie Răileanu, care, în volumul *Imun la naupatie* (Editura Tipo Moldova), utilizează un limbaj excesiv de livresc pentru a crea texte în care evocă relația eului cu tot ceea ce constituie universul maritim. Este o poezie migălos elaborată care ar avea de câștigat dacă ar fi diluat puțin vocabularul terminologic-neologistic care, din păcate, învăluie ideea într-o retorică nejustificat de pretențioasă, greu de decriptat.

Retorica tradiționalistă

Ca de fiecare dată, în afară de cărțile care pun în valoare scriitura la zi, există și multe culegeri de versuri ale căror autori rămân fideli retoricii tradiționaliste, și practică o poezie cu implicații etico-etnice. Iată câteva titluri din această categorie apărute în anul 2014: *În grădina Te iubesc (poemCLIPuri)* de Luminița Dumbrăveanu (Editura Prut), ai cărei trei piloni sunt, după Grigore Chiper, „Eminescu, Vieru, sonurile populare" (vezi: *Contrafort*, nr. 3-4/2015); *Sunt firul din clepsidră* (s.l.) de Alexandru Doga, o îmbinare bizară între prozodia tradițională și jocul gratuit de cuvinte; *Seară cu poeme* de Efimia Țopa (Editura Tipo Moldova), o poezie confesivă a relației dintre eu și Divinitate; *Ignoranța ca virtute* (s.l.) de Alexandru Horațiu Frișcu, o culegere de parodii, vulnerabile din punct de vedere al realizării prozodice; *Dans cu trandafiri* de Zina Izbaș (Editura Pontos), volum ce conține versuri de un lirism dulceag, realizat prin imagini clișeizate; ș.a.

Debutanții

Dintre debutanții anului 2014, Virgil Botnaru, cu *Return to Innocence* (Editura Casa de pariuri literare), este de departe cel mai bun. Scriam cu altă ocazie despre această carte, de aceea acum nu voi face decât să subscriu la o apreciere pe care o face Ion Pop într-o cronică din *România literară*: „Cum se vede, Virgil Botnaru debutează foarte promițător: are știința construcției – din fărâme – a unor corelative obiective asociate adesea surprinzător, în stare să sugereze, să aproximeze stări sufletești desfășurate, cum s-a observat, pe o gamă largă, ilustrată deocamdată doar prin câteva eșantioane. Ele sunt totuși probe ale unui talent real, solidar cu «promoția» sa, însă cu ambiții parcă ceva mai mari atât ca problematică, cât și ca șlefuire a limbajului" (vezi: *România literară*, nr. 31/2014). Și aș mai adăuga că Virgil Botnaru, împreună cu alți câțiva debutanți

ai ultimilor ani – Alexandru Cosmescu, *Un spațiu blând, care mă primește cum m-ar îmbrățișa* (Editura Cartier, 2013), Aura Maru, *du-te free* (Editura Cartier, 2015), Maria Paula Erizanu, *Ai grijă de tine* (Editura Charmides, 2015) – alcătuiesc o promoție de poeți foarte bine școliți, care însă nu fac paradă de erudiție în textele lor și nici nu mizează neapărat pe livresc, ci, mai curând, readuc substratul cultural-filosofic în poezie și caută autenticitatea în îmbinarea realului imediat cu Ideea care transpune eul în alte ipostaze, ale posibilului/potențialului.

Alte volume de debut ale anului 2014 sunt *Vals pe tăiș* (s.l.) de Crina Snegur, *Miercurea toamnei* (s.l.) de Galina Vieru, *Păcăliada* (Editura Pontos) de Simion Filimon, *Sete de lumină* (s.l.) de Irina Constantin, *Spectrul luminii* (Editura Litera) Floarea Rotaru. Toate aceste cărți însă nu sunt decât culegeri de versificări stângace, ale căror autori mai sunt la etapa imitării modelelor și a redării de sentimente prin metafore-clișeu.

Această trecere în revistă a volumelor apărute anul trecut arată că, la capitolul poezie, anul literar 2014 a fost foarte generos cantitativ, eterogen în ceea ce privește tematica și scriitura și foarte diferit și inegal calitativ. Rămâne la discreția cititorului să își aleagă cartea preferată.

ARTISTUL IMORAL

Mircea V. CIOBANU

Eu, unul, nu prea înțeleg povestea cu „moralitatea artei". Arta autentică este morală prin însăși firea ei, prin faptul că dă o dimensiune estetică existenței. În rest, fiecare domeniu cu responsabilităţile sale, cu principiile pe care să le solicite. Ca să spun un lucru arhicunoscut: în artă, frumosul este un scop, nu un mijloc. Cineva poate să apeleze la mijloacele artei pentru a fi mai convingător, pentru a-și promova anumite scopuri (religioase, patriotice, etice sau comerciale). Dar asta e altceva.

Pe de altă parte, arta este, din oficiu, un act *nu* atât *etic,* cât *eretic*, ori, cel puțin, un teritoriu al *apocrifelor*. Este, adesea, în răspăr cu normele obișnuite. Arta rescrie lumea (și etica acesteia, în mod implicit). Spuneam, cu un alt prilej, că dacă o operă nu zguduie înțelesurile lumii (inclusiv, normele acesteia) sau dacă – cel puțin – nu le face să vibreze, ea își pierde una din raţiunile sale de a fi. Pe lângă talent și libertatea de creaţie, artistul nu are nevoie de nimic. Nu-i impuneți alte reguli, că-l transformați în *altceva*. Experiența sovietică (cu „Codul moral al constructorului comunismului" și decretarea artistului drept „ostaș al frontului ideologic") este argumentul suficient împotriva mutilării artistului pe principii politice, ideologice, etice sau de altă natură.

Pot să ia atitudine civică oamenii de artă? Bineînțeles. Ei pot să participe la treburile cetății, ei pot să fie exemplu de moralitate, ei pot să se implice în cele mai nobile porniri de voluntariat în numele umanității. Dar toate astea sunt activităţi colaterale. Ele nu au nimic cu calitatea operei de artă pe care o produce el. Sau încă și mai simplu: în afara artei, poetul,

pictorul sau muzicianul sunt sub incidenţa judecăţii comune. Pe terenul esteticii însă trebuie judecaţi pentru operă. Nimeni nu întreabă, înainte de a intra într-un templu sau într-un cinematograf, dacă arhitecţii acestor edifici au fost buni creştini sau buni familişti.
Nicio activitate umanitară nu va înlocui opera. Iar opera (*asta* contează pentru procesul artistic: opera, nu artistul) nu are dimensiune etică, patriotică, civică. Chiar dacă adesea ea este analizată sub acest aspect ori e selectată pentru a fi prezentată publicului pe aceste criterii, nu pe cele estetice. Voia boierilor, totul își are rostul său. Numai că asta nu are nimic în comun cu arta.

Sigur că arta are ceva de pierdut atunci când cărţile, piesele muzicale ori spectacolele, să zicem, sunt finanţate și promovate pe criteriul temelor „ONG-iste", nu pe cel al calităţii estetice. Dar nu aici se ascunde pericolul. El vine dintr-o relativizare subiectivistă care nu are nimic în comun cu arta. Arta este și ea subiectivă, ţine de gust, de formarea și competenţele evaluatorului, dar evaluarea unei opere de artă se face, oricum, pe terenul esteticii și riscurile sunt parte a sistemului. Și – cel mai important – eșecurile evaluării estetice sunt recuperabile.
Ce se întâmplă însă când luăm alte criterii? Simplu: vorbim (parcă) despre artă, dar „experţii" sunt din alte sfere. Un exemplu foarte recent. Regizorul rus Timofei Kuleabin, una din speranţele artei teatrale ruse, a montat pe scena Teatrului de Operă din Novosibirsk opera *Tannhäuser* de Wagner. O montare modernă și curajoasă: scena în care protagonistul nimerește în grota lui Venus este prezentată în forma unui episod dintr-un film (mai precis, a filmării acestui episod), Tannhäuser (personajul) producându-se în rolul lui Isus Hristos.
Un Isus în preajma zeiţei amorului? Blasfemie! Mitropolitul Novosibirskului s-a revoltat. S-a adresat în instanţă. Deși instanţa i-a dat dreptate regizorului, ministrul culturii l-a concediat pe directorul teatrului și a interzis, prin noul director, spectacolul. Pentru instanţele „culturale" și „religioase" din Rusia nu conta nici faptul că era vorba de un personaj artistic (și încă unul *inclus* artificial și explicit: opera prezenta cum se face *un film* despre Isus). Nu conta nici faptul că personajul Isus, invocând într-un final numele Fecioarei Maria, distruge această grotă a amorului păgân!
Exemplul este grăitor, cum se zice: dacă permitem judecarea pe alte criterii, întotdeauna se va găsi cineva „ofensat", care va încerca să-l pună la punct pe artist ori să-l admonesteze. Și chiar dacă altcineva va avea o altă opinie, nu-i vom mai da de capăt. Pentru că da, privit sub un anumit unghi, Timofei Kuleabin a comis o… eroare etică. Dar unde ne oprim? Cât îi permitem și cât nu? Nu e mai bine să facem elementara diviziune a muncii? Biserica cu cele sfinte (și – de ce nu? – morale), iar teatrul cu esteticul. Inclusiv, eventual, cu estetica urâtului.
Cât li se permite caricaturiștilor de la Charlie Hebdo? Unde se termină libertatea lor și trebuie să intre, *pe post de cenzor etic*, Kalașnikov? Până unde îi permitem lui Paul Goma să-și expună opiniile și de unde începem să-l taxăm, împreună cu opera?
Lucrurile nu sunt atât de simple, precum par a fi. Trebuie să pătimească opera

lui Paul Goma pentru declaraţiile sale extraliterare? Trebuie să-l ştergem din istoria literaturii franceze pe Celine pentru textele sale antisemite din anii '30-'40? Trebuie să aruncăm la coş toate discurile cu simfoniile dirijate de Herbert von Karajan, care în tinereţe făcuse parte din partidul nazist? Aruncăm, în aceeaşi pubelă, cărţile ex-SS-istului Günter Grass? Nu-i mai ascultăm pe Başmetov, Netrebko sau orchestra lui Gherghiev pentru că au fost persoane de încredere ale lui Putin?

Observaţi că eu nu mă opresc la tare umane obişnuite, la crime minore, ci la fapte condamnabile cvasiunanim. Şi în fiecare zi lista se suplimentează. *Le Monde* din 14 mai curent publică un text despre Le Corbusier, părintele arhitecturii europene moderne, intitulat nu altfel decât *Le fascisme architectural de Le Corbusier.* Cum procedăm acum cu clădirile proiectate de el în Franţa, SUA, Rusia, Argentina etc.?

Având în vedere că s-au copt nişte premise pentru un Nürnberg al comunismului, cum vom proceda cu artiştii care au cochetat cu acest curent politic? Îi vom şterge din aceeaşi listă pe „comuniştii" Richter, Svetlanov, Picasso, Sartre şi Camus?

Mie, unuia, îmi părea strigătoare la cer nedreptatea (literară) care i s-a făcut anul trecut lui Paul Goma. Scriitorul a fost înaintat la Premiul Naţional în domeniul literaturii. S-a declanşat o campanie mediatică fără precedent (când s-a mai pronunţat opinia publică asupra vreunui candidat… pe criterii „morale"?). În consecinţă, *premiul în domeniul literaturii* nu a fost acordat. Scriitorului i s-au imputat declaraţiile sale pretins antisemite. Zic „pretins", deoarece nu vreau să fiu arbitru într-o problemă pe care o cunosc superficial. Sunt gata să dau dreptate „acuzatorilor". Dar ce are asta cu valoarea literară a operei?

Pentru comportament nedemn cetăţeanul trebuie penalizat. Pentru opera de artă autorului trebuie să i se acorde locul meritat pe podiumul estetic şi, eventual, un premiu în acest domeniu. Chiar dacă, pentru înmânarea acestui premiu, preşedintele ar trebui să meargă la puşcărie, unde stă autorul criminal. Pentru a nu fi farisei, trebuie să împărţim domeniile pe care le evaluăm.

E uşor de presupus şi de unde vine acest interes pentru moralitatea artistului. Or, ea nu a interesat întotdeauna. Artiştii nu au fost niciodată o castă din spaţiul aristocratic, pentru care conta morala, onoarea şi conduita. Dimpotrivă, artiştii veneau din zona libertăţii absolute, fără obligaţii. Dar vine un timp, vorba poetului, şi artistul este ridicat la rangul de sacerdot, de preot şi profet. Devine aproape un sfânt. Şi atunci sfântul nu poate fi decât neprihănit. Aşa s-a întâmplat şi în epoca socialismului sovietic. Artistul (mai ales artistul cuvântului) avea un statut aparte, ca ostaş al frontului ideologic. Or, toată mitologia şi mistica regimului ideal şi prosper, cel al dreptăţii absolute şi al viitorului luminos, au creat-o artiştii, nu programele de partid.

Acum ar trebui să revenim la o stare normală, când e necesară, la modul imperativ, diviziunea muncii şi a sferelor de evaluare. Fiindcă pomenisem de Paul Goma: după mine, disidenţa lui Goma (care merită aplaudată) nu trebuie să-i

aducă puncte în plus la evaluarea operei sale literare. După cum nici opiniile deranjante ale scriitorului (indiferent dacă are sau nu are dreptate) nu trebuie să împiedice aprecierile textelor sale literare, diminuându-le valoarea și blocând difuzarea sau premierea acestora. Opera are autonomia și chiar intenţionalitatea sa. Pentru artist asta contează, nu biografia sa imaculată, eroismul ori martirajul autorului. Este poziţia mea. Și nici măcar nu am să mă supăr dacă cineva are altă opinie. Mă voi supăra doar pe cel care va încerca să-mi interzică dreptul la această opinie.

Dacă am admite că trebuie cumva să evaluăm moralitatea și să penalizăm imoralitatea artistului, vom intra în impas. Primul joc demonstrativ în acest sens: fie că nu există sisteme de valori care ar putea fi criticate-contestate (și atunci contestarea și critica se exclud, ca exerciţiu), fie că nu există sisteme protejate de nu știu ce soi de imunitate. Libertatea trebuie să fie absolută, e simplu ca bună ziua. Iar comentariile și aprecierile le fac instanţele respective. Bine, în cazul justiţiei situaţia e limpede. Dacă însă ajungem la dimensiunea etică, nu e atât de simplu. Bănuiesc că toţi sunteţi de acord că *numai nu statul* trebuie să evalueze condiţia etică a unui artist sau a artistului, în general. E treaba societăţii. Aici există multe metode de a exprima o atitudine, de la proteste tacite (și ignorarea sau boicotarea operei), la spargerea geamurilor. Dar pentru artist *contează mai mult breasla* pe care o reprezintă. Opinia ei. Dar, în măsura în care nu există (și e normal să nu existe, că nu are de unde!) o opinie comună *asupra* – cel puţin – *a calităţii estetice a operei*, de unde am luat-o că breasla ar avea suficiente argumente să evalueze moralitatea artistului sau a operei sale? Or, în cadrul breslei, reperele morale și sistemele de valori (etice) pot fi foarte diferite.

Ah, da! – dacă eşti artistul liber, sincer, dezinvolt, dacă vrei să şocheziprin curaj și originalitate, trebuie să fii gata să suporţi consecinţele atitudinii „muritorilor de rând". Adică: libertatea creaţiei trebuie să fie absolută, dar asta nu înseamnă că nu poţi fi condamnat. Fie de neagra ignoranţă a vulgului, fie de o instanţă de judecată, care nu ţine cont de genialitatea ta. Ia această condamnare ca pe un dat al sorţii. François Villon nu a fost condamnat pentru versurile sale, ci, de fiecare dată, pentru acte de huliganism sau crime de drept comun. Trebuie să fie condamnat? Indiscutabil, indiferent de timp și de regimul politic. Îl ștergem din literatură pentru asta? Nicidecum! Tocmai din acest motiv eu insist să judecăm artiștii după opera lor, nu după biografie. Nu îi menajăm (etic și juridic) pentru că sunt talentaţi, dar nu le negăm talentul și opera pentru „faptele lor reprobabile".

Ah, da, putem să le judecăm și comportamentul. Nici mie nu-mi plac ticăloșii, oricât de talentaţi ar fi. Dar nu voi spune niciodată – sper – că tipul nu este talentat numai de aceea că nu-mi place că ciorapii lui miros urât. Deși vă daţi seama că, dacă nu-și spală ciorapii, ce fel de artist?

Dacă am fi fost întrebaţi ce spectacol am prefera: unul *corect politic*, „necesar", cu un subiect „ONG-ist", dar *slab și neconvingător estetic*, sau unul incorect politic, nociv din punctul de vedere al moraliștilor de orice fel, în schimb talentat montat, ce aţi alege? Dacă preferaţi utilitatea în locul inutilităţii estetice, înseamnă

că vorbim despre fenomene diferite. Cred că vă amintiţi definiţia pe care o dă Lessing artei în celebrul său eseu *Laocoon*?

Vulgarităţile (sub aspect etic) care se produc pe scena artei trebuie judecate doar în context estetic. E bine cunoscută opinia lui Oscar Wilde: „Nu există cărţi morale sau imorale. Cărţile sunt sau bine scrise sau prost scrise". Scriitorul preciza în acelaşi preludiu că „viaţa morală a omului face parte din materialul cu care lucrează artistul, dar moralitatea artei constă în folosirea perfectă a unui material imperfect". Şi, tot aici: „Viciul şi virtutea sunt pentru artist materialele artei". Aşadar, viciul, pe de o parte, şi virtuţile pe de alta sunt teme pentru artist, nu criterii de evaluare a operei lui. Poate un preot să critice opera *Tannhaüser*? Bineînţeles. Cu condiţia că o face din poziţia spectatorului, adică a participantului la actul artistic. Şi o face cu argumentele estetice, bifând performanţele şi eşecurile. În caz contrar, acesta deschide cealaltă supapă şi trebuie să permită, implicit, artistului de operă să vină în biserică şi să se revolte (public!) că preotul nu respectă toţi bemolii când îşi cântă partitura serviciului divin.
William Faulkner era de părere, în acord cu ideea lui Faust din drama lui Goethe, că „artistul este o creatură demonică... Este complet imoral, în sensul că va fura, împrumuta, cerşi orice de la oricine l-ar putea ajuta să-şi ducă munca la sfârşit".
Sigur că am putea să vorbim despre cât de izbutit, din perspectivă estetică, este surprinsă etica societară în literatură. Dacă o societate degradantă, imorală, criminală este prezentată autentic şi talentat, e OK. Dar dacă autorul ne lasă să înţelegem că el este tipul perfect moral şi condamnă imoralitatea personajelor sale, atunci subiectul nu mă interesează. E pentru altcineva şi nu are cam nimic în comun cu literatura.
Dacă judecăm după regulile severe ale unui spital de boli mintale, McMurphy din romanul lui Ken Keisey *Zbor deasupra unui cuib de cuci* este un personaj imoral în toate privinţele. El rămâne acelaşi personaj indezirabil şi dacă e judecat după legile comunităţii: este un puşcăriaş care se salvează de pedeapsa la muncă în folosul comunităţii, prefăcându-se nebun. El sfidează legile comunităţii şi regulamentul spitalului, organizează jocuri de noroc, aduce în spital băuturi alcoolice şi prostituate, fură ţigări (şi chiar o barcă, pentru o plimbare cu pacienţii). Unele consecinţe ale acestui comportament au fost dramatice sau chiar tragice. Cui îi trebuie un asemenea personaj?
Bineînţeles că, privit într-o altă perspectivă, McMurphy este cel care aduce un aer de libertate într-o instituţie condusă autoritar de tirania „domnişoarei Ratched". Pacienţii nu sunt trataţi, ci reduşi la un soi de vegetare inertă, docilă şi bleagă. Spitalul e – în sens larg – o imagine a unei lumi lipsite de voinţă, de dorinţe, de personalitate. Pe de altă parte însă, totul este descris cu folosirea unui limbaj deloc delicat, cu multe aluzii sexiste şi rasiste, plus că nu e prea sănătoasă această concluzie: puşcăriaşul – emblemă a emancipării. Cum se împacă toate astea?
Simplu, în general. Şi nici nu simbolul libertăţii (care ar contrabalansa convin-

gător celălalt braţ, „etic", al cântarului) contează aici. Mult mai importantă e calitatea estetică a acestui univers artistic, posibilitatea interpretării și a punerii în discuţie a problemei, solicitarea implicită a unei meditaţii, nu solicitarea expresă a unei decizii sau atitudini. Tocmai din acest motiv cartea a servit drept suport pentru celebrul film al lui Miloš Forman.

Dacă vom alătura lista mare a „canonului occidental" al lui Harold Bloom (cărţile-model ale lumii!) listei celor 100 de cărţi interzise (vezi cartea lui Karolides, Sova și Bald) pe parcursul istoriei pe criterii politice, religioase, morale sau sociale, vom avea ca surpriză o cvasi-suprapunere. „Canonul" lui Bloom (în realitate, o listă a celor mai cunoscute și mai influente cărţi, citite și studiate în toată lumea) vine ca o mănușă pe lista cărţilor interzise, pe parcursul istoriei civilizaţiei. Iată câteva coincidenţe din „indexul" cărţilor interzise și lista „canonică" a lui Harold Bloom: Kurt Vonnegut și John Milton, Aleksandr Soljeniţîn și Boris Pasternak, George Orwell și John Steinbeck, Niccolo Machiavelli și Giordano Bruno, Michel de Montaigne și Charles Dickens, Johann Wolfgang Goethe și Nikos Kazantzakis, Salman Rushdie și D.H. Lawrence, Ovidiu și Voltaire, Toni Morrison și Jean-Jacques Rousseau, Giovanni Boccaccio și Gustave Flaubert, John Updike și Thomas Hardy, Vladimir Nabokov și Daniel Defoe, Theodore Dreiser și Samuel Richardson, William Faulkner și Henry Miller, James Joyce și Mark Twain, Walt Whitman și John O'Hara, Nathaniel Hawthorne și Aldous Huxley, Geoffrey Chaucer și Stendhal. Citită tendenţios, această listă de mari scriitori te poate împinge la gândul că, pentru a nimeri în palmaresul literaturii, trebuie să comiţi texte interzise. Imorale, prin definiţie, fie și doar pentru o anume categorie de cititori/ critici.
Poate că explicaţia simplă (se referă la cărţi, dar e explicit valabilă și pentru toate genurile de artă) e în fragmentul din *Areopagitika* lui Milton, pe care îl citasem și cu altă ocazie: „Cărţile nu pot dăuna omului care are voinţă și conștiinţă curată. Stomacului stricat mâncarea bună îi dăunează ca și cea rea; iar o minte ticăloșită poate face dăunătoare chiar și cele mai bune cărţi". Totul depinde de scopurile pe care și le propune artistul. O operă de artă poate fi pornografică și fără a avea nimic licenţios în ea, prin speculaţia neinspirată a unor picanterii ori subiecte tabu, pentru a șoca ori pentru a crea „scandalul succesului". Și dimpotrivă, talentul și rafinamentul artistic pot să creeze opere de înaltă ţinută artistică cu subiectele „interzise" de societatea pudibondă.

Încercarea de a pune parantezele frâului „etic" mesajului estetic sau de a îngădui cu zăbrelele cenzurii „pudice" teritoriul artei ar însemna – dacă e să fim consecvenţi – o revizuire a întregii producţii estetice a omenirii. De la primii eretici și până la actualul *underground*. De la „romanticul" Ovidiu până la romanticul Wilde, de la rebelul medievalităţii Villon până la rebelii modernităţii Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, de la „realiștii" antici Petronius și Apuleius până la realiștii Flaubert sau Dickens. Marile cărţi ale umanităţii sunt cele care au avut și faza lor de „imoralitate".

Adevăratul pericol pentru literatură îl reprezintă cărţile prost scrise (= adevărata pornografie și imoralitate estetică), capacitatea uluitoare a acestora de a prolifera și de a influenţa cititorul nepregătit. Dar nici acestea nu trebuie interzise. Una e că interdicţia – oricare ar fi – e împotriva firii artei (și a subsemnatului), alta e că interdicţia poate avea un efect promoţional pe care cărţile proaste nu îl merită.
Asta e: nu orice carte merită să fie interzisă.

DESPRE IMPORTANȚA LUCRURILOR CARE NU SE ÎNTÂMPLĂ

Maria ŞLEAHTIȚCHI

Re-inventarea romanului. Gheorghi Gospodinov este unul din cei mai cunoscuți scriitori bulgari contemporani și un nume de referință al literaturii din sud-estul Europei. Exponent al postmodernismului, el a devenit cunoscut publicului internațional prin cartea *Un roman natural*, pentru care presa franceză l-a supranumit „J.D. Salinger de l'Est". Romanul a văzut lumina tiparului în 1999, iar în limba română a apărut în 2011, în traducerea Cătălinei Puiu (Editura Cartier).

Un roman natural are în centru un *simulacru de subiect*. După șapte ani de căsnicie, personajul central – scriitorul Gheorghi Gospodinov – divorțează, întrucât soția sa ar aștepta un copil de la un alt bărbat. Gospodinov tocmai se pregătește să scrie un roman, care se va dovedi a fi acest *Un roman natural*. Intriga îi permitea autorului să dezvolte câteva linii narative pornite din o cât se poate de tipică dramă familială. Istoria pe care tradițional ar trebui să se sprijine romanul nu povestește de fapt despre nimic limpede. În cartea *Un roman natural* liniaritatea timpului a căzut. Eroul stă în deplinătatea păstoasă a nimicului, invadat de roiuri de gânduri, sensuri, antinomii și reflecții. Linia de demarcație dintre viața reală a personajului și planul ficțiunii romanești pe care o elaborează s-a pierdut definitiv, de aceea senzația de ambiguitate devine dominantă. Povestea, în consecința șubrezirii sau chiar a anulării subiectului și a istoriei, se subțiază pierzând din tradiționala consistență, glisând pe dezarticulările lumii suprarealiste. Despre personajul central aflăm că s-a născut în Bulgaria socialistă, a copilărit și a învățat în acele

timpuri, este căsătorit cu Ema, au împreună un apartament din trei piese, au două pisici, au prieteni. El are, cum îi stă bine unui scriitor, pipă și un enorm scaun balansoar. Până aici totul este ca la oameni, dar experiența divorțului îl marchează iremediabil pe protagonist. Deși naratorul pare cât se poate de explicit în privința cauzei divorțului, nu se poate exclude că motivul invocat obsesiv, precum că tatăl copilului ar fi un alt bărbat, este rezultatul fabulațiilor unei stranii dedublării prin care trece personajul. Acel „alt bărbat" să fie același el, dar într-o altă proiecție a sa? Acest lucru nu contrazice logica romanului. De vreme ce lumea este văzută cu atâtea fațete, tot atâtea fațete poate număra atât romanul, cât și personajul. După divorțul căruia soția nu a mai avut puteri să i se opună, Gospodinov-personajul se așază în singurătate. El se abandonează definitiv unei lumi fără demarcație între realitate și ficțiune.

În cartea sa *Un roman natural* autorul introduce o serie de indivizi stranii. Tipologic, acesta este omul „care nu mai plânge și nu mai râde", fiind mai trist decât șirul oamenilor care plâng și mai trist decât șirul oamenilor care râd. Gheorghi Gospodinov-personajul „contaminează" numele și viața de familie a redactorului de ziar la care ajunge manuscrisul său. Redactorul (naratorul romanului) se numește tot Gheorghi Gospodinov și se află, de asemenea, în pragul divorțului, dar ar mai putea fi vreo șapte inși cu același nume. Ulterior, așa cum autorul romanului primit la redacție nu fu de găsit (să fi murit?), redactorul se vede nevoit să contracteze publicarea cărții în nume propriu. Gestul redactorului-narator metabolizează întreaga concepție și structură a romanului. Se instituie o semiotică narativă inedită. Semnul central al textului este *personajul-în-serie*, care se insinuează în toate istoriile, poveștile și schițele de povești din roman, motivând conduita unei *conștiințe narative intruzive*. El reformatează mereu cinetica narațiunii. El reprezintă în esență conștiința proteică a romanului. Prin urmare, Gheorghi Gospodinov devine numele și conștiința comună a unui șir de tipi ce converg într-un personaj generic: autorul unui roman.

De vreme ce scriitorul bulgar creează o serie de personaje ale căror nume coincid, întrebarea este: poate oare să li se întâmple și lor aceleași lucruri? Pot oare să li se suprapună și destinele? Răspunsul pare să fie „Da". Mecanismul de supra-semnificare a coincidențelor și coerențelor „paranormale", misterioase de bună seamă, este folosit în mai multe texte epice încă în secolul al XIX-lea. Gândul mă duce înainte de toate la romanul neterminat al lui Mihai Eminescu *Geniu pustiu*, care, firește, luase drept model proza germană a timpului. Putea oare să i se întâmple lui Torquato Tasso ceea ce i se întâmplase unui rege scoțian, se întreabă naratorul lui Eminescu, dacă fotografia acestuia a fost luată ca portret pentru un rege scoțian de către un litograf neatent sau leneș? Putea oare să i se întâmple lui Toma Nour ce i se întâmplase lui Torquato, de vreme ce fotografia lui se lipise (din întâmplare sau nu?) peste cea a lui Tasso? Da, răspunde desfășurarea evenimentelor din romanul eminescian. În virtutea hazardului (sau poate a unor legi transcendentale?) destinele se suprapun, istoriile se repetă. În romanul lui Gheorghi Gospodinov coincidența de nume sugerează repetarea aceluiași destin straniu, a destinului *sui generis* de scriitor.

Seria de scriitori-autori-personaje-naratori funcţionează după legile vaselor comunicante, prin care trece esenţa pură a ideii de roman-autor-personaj, cultivată de noile generaţii de scriitori din sud-estul Europei. Acești scriitori polemizează cu strategiile romanești în vogă cîndva, cum ar fi bunăoară cea a lui Roland Barthes, din 1966, despre moartea autorului și contaminarea literaturii europene cu ceea ce se cheamă textualism. S-a afirmat pe bună dreptate că romanul lui Gheorghi Gospodinov reprezintă mai degrabă „un joc cu postmodernismul" decât un roman postmodernist „tradiţional". Iar ideea scriitorului bulgar precum că „fiecare postmodernism e și el unic, dacă vrei. În sensul că fiecare „mare naraţiune" diferă de la o ţară la alta, pentru că avem de distrus lucruri diferite" legitimează în mare măsură personalitatea inconfundabilă a literaturilor naţionale în perimetrul literaturii continentale. Când ne referim totuși la literaturile ţărilor din centrul, sudul și estul Europei, care decenii la rând au trecut prin același sistem ideologic și politic, recunoaștem că experienţa comună scoate în față scriitorilor cam aceleași „lucruri care trebuie distruse".

Fiind convins că „lumea este una, și romanul e cel care o adună între paginile lui", autorul se îndreaptă spre modalităţile de scriere a unui roman, spre tipurile de romane. Altfel, *Un roman natural* este și un „studiu propedeutic" despre roman. De bună seamă, pe narator îl interesează, fiind el însuși de meserie, conceptele, metodele, tehnicile, procedeele de scriere a romanului, invocând în acest sens atlanţii genului. Gospodinov ridică mănușa aruncată de Flaubert, care „visa să scrie o carte despre nimic, o carte fără nicio intrigă proprie, «să se susţină de la sine, din forţa interioară a stilului, așa cum pământul stă în aer fără niciun sprijin»", ceea ce lui Proust, de exemplu, îi reușește doar parţial, fiindcă, afirmă naratorul, „nu a scăpat de tentaţia fabulaţiei". Pariul lui Gospodinov-eroul este să-i reușească un roman doar din începuturi, la care și recurge, oferind un impresionant colaj de începuturi de roman, care, asamblându-se într-o anumită, e drept, hazardată coerenţă, comunică cu totul altceva, o altă poveste. Jocul lui Gospodinov-scriitorul pare a fi desprins dintr-un curs de *Scriere creativă*, în vogă la universităţile contemporane.

În universul romanului lumea este reprezentată secvenţial și generalizat totodată. Fragmentele care, în viziunea unui om, apar disparat, privite cu ochii unei muște, se încadrează într-o viziune absolut naturală. Anume pe acest paradox se mizează în *Un roman natural*: să se reprezinte o lume, lumea unui scriitor, văzută/povestită prin ochii unei muște. E musca care locuiește în capul lui Gospodinov-naratorul-scriitorul-eroul. Capul este spaţiul captivităţii în care se află musca și care caută o gaură prin care să evadeze. Prin urmare, romanul pare cât se poate de coerent – o coerenţă stranie și insolită totuși, dacă admitem că va fi având și musca o logică și o coerenţă a sa. Este soluţia naturală pentru concepţia narativă a unui splendid roman natural. Insistenţa naratorului pe scenele și istoria WC-urilor ţine tocmai de conturarea spaţiului pentru care cel/cea ce ordonează perspectiva romanului are cea mai motivată și explicabilă atracţie.

Comunismul și literatura fără stereotipuri. Scriitorul bulgar nu și-a dorit pentru romanul său o lectură prin grilă politică, ci una care să ţină seama de per-

cepţiile individuale, de poveştile personale din timpurile dramatice ale Europei în secolul XX. În interviul publicat de revista *România literară* acum patru ani (nr. 20, 2011) Gheorghi Gospodinov își explica opțiunea astfel: „Eu vreau să amestec politicul cu personalul. Pentru mine e important cum politicul schimbă vieți individuale. Mă consider un scriitor politic în sensul că mă interesează impactul pe care politicul îl are asupra poveștilor personale. Am desfășurat în Bulgaria, împreună cu un grup de prieteni, două proiecte ce au constat în colectarea unui număr de povești personale despre regimul socialist. Când am publicat aceste cărți, multă lume n-a fost de acord cu ideea, spunând că vorbim despre chestiuni minore, care nu reprezintă fața adevărată a comunismului. Eu cred însă că traumele reale sunt cele individuale". Afirmaţia lui Gheorghi Gospodinov cu privire la politică consună întrucâtva cu cea a lui Milan Kundera despre istorie. Scriitorul ceh-francez spunea că „nu numai împrejurarea istorică trebuie să creeze o situaţie existenţială nouă pentru un personaj de roman, dar și Istoria trebuie să fie înțeleasă și analizată *în ea însăși* ca situaţie existenţială". Nu întâmplător critica europeană a stabilit un șir de afinități de concept între acești doi scriitori.

Ca existenţa istorică să devină temă literară este nevoie de timp. Gheorghi Gospodinov constată că a trebuit să teacă mai bine de două decenii ca tema comunismului să devină una din temele centrale ale literaturii bulgare. Tot așa cum tema comunismului a devenit una din temele centrale pentru congenerii săi din literatura română de la noi, care au trecut tema *copilăriei în comunism* în registrul ficţiunii romanești. De altfel, aceste romane prezintă un interes sporit pentru cititorii din centrul Europei. Tema comunismului este și pentru autorul *Un*ui *roman natural* un moment crucial în reprezentarea universului în care își poartă gândurile, amintirile, ideile, asocierile, fabulaţiile, fantasmagoriile, schizofreniile – în cele din urmă eroul său. „Abia acum, afirmă scriitorul, am început să scriem despre această temă altfel, concentrându-ne asupra trăirilor personale."

În faliile retrospective ale romanului *Un roman natural* perioadei socialiste îi revin cele mai generoase spaţii. Seria de dialoguri din capitolele *00* invocă rezistența sau lipsa de rezistență la scârnăvia ideologică a acelor timpuri. În acea „utopie reală" sentimentul libertăţii absolute putea fi încercat „numai în mormânt și la WC", întrucât WC-ul era singurul loc nesupravegheat. *Contribuţia la istoria naturală a WC-ului* (cap. 9), de la prezența lui în artă până la funcţiile lui extinse în socialism, creează în roman o pronunţată undă distopică, prin care autorul a ironizat amar asupra istoriei recente a Bulgariei. Ideea comunismului, crede Gheorghi Gospodinov, riscă să fie reanimată, prin necunoaștere, de către generațiile mai tinere, cărora comunismul le apare ca „un stil de viaţă", nimic mai mult. În altă ordine de idei, dar tot din zona comunismului, autorul a intenționat să abordeze tema *disidenței intelectualului bulgar*, disidență care nu s-a întâmplat. „O altă temă care mă preocupă, preciza în același interviu romancierul, este importanţa lucrurilor care nu se întâmplă. De exemplu, lipsa unei disidenţe. Bulgaria a stat și-a tăcut atâta timp. N-am avut un '56, un '68, n-a fost niciun fel

de revoluţie." Iată de ce posibila disidenţă a personajului central al romanului este învăluită în *ambiguitate*, tot așa cum întregul roman este elaborat în ideea unei lumi ale cărei contururi sunt înmuiate de apa istoriei și de valurile reflecţiei în apele unor oglinzi diforme. Caietul anonim ajuns la redacția unui cotidian ar putea fi o piesă din sertarul scriitorului. Apoi hilara imagine a unui intelectual, a unui scriitor izolat la ţară, stabilit cu traiul într-o casă părăsită, închiderea în sine, lipsa de comunicare cu lumea, ritualul de a merge zilnic la poștă să bată o telegramă soției și fiicei și să trimită o scrisoare la ONU – toate inventează destinul disidentului bulgar. În felul acesta, *Un roman natural* al lui Gheorghi Gospodinov se prezintă ca un text excentric, în care comunismul care a existat și disidența care nu a existat sunt reflectate și reinventate de o manieră insolită, autorul programându-și să spargă stereotipurile prozei de retrospecţie, să iasă din clișeu și să arate lumii ceea ce rămânea în afara câmpului de vizibilitate al romanului cu mesaj.

În romanul lui Gheorghi Gospodinov-autorul toate se întâmplă de la sine și prin sine însele, fără nicio cauză exterioară. Dincolo de asta, seria de imagini și gesturi obsesive, lumea, în general, sunt acoperite de privirea extinsă circumfer a mușteі. Musca devine un fel de meta-personaj căruia îi revine misiunea de redimensionare a spaţiului. Fie acesta spaţiu istoric, social, familial, romanesc, lexical, culturologic, al proiecţiilor și bruioanelor de romane și povestiri etc. Reiterarea unor anumite momente din trecutul personajului (cum ar fi copilăria, adolescenţa, momentul divorţului) se încarcă de semnificaţii arhetipale, care funcţionează ca într-un puzzle. Bunăoară, imaginea capului desprins de trup (retezat) se repetă în diverse contexte, dând naștere unui nucleu semiotic. Romanul se deschide cu o scenă onirică. Se face că cei care divorţează își împart averea. A rămas să-și împartă doar discurile de gramofon, pe care le aruncă peste geam, unul câte unul, într-o scenă de natură suprarealistă. „Geamul e închis, dar discul trece prin el ca prin aer. Instinctiv, îl scot pe al doilea și-l arunc și eu. Discul zboară ca un OZN, se rotește în jurul axului, ca și cum ar merge în gramofon, numai că un pic mai repede. Se aude șuieratul lui. Undeva, deasupra tomberoanelor de gunoi, se îndreaptă amenințător către un porumbel jigărit, care zboară destul de jos. În primul moment pare că ciocnirea va fi evitată, dar imediat văd cum marginea ascuţită a discului pătrunde moale în gâtul înfofolit. Totul se petrece cu încetinitorul și asta intensifică senzaţia de groază. Se aud clar câteva tonuri scurte, cât timp discul taie gâtul. Osul ascuţit al gâtlejului porumbelului fluieră o clipă, cât timp traversează discul. Numai începutul melodiei. O șansonetă oarecare. Nu-mi amintesc. *Les parapluies de Cherbourg*? *Oh, Paris*? *La café de trois colombes*? Nu-mi amintesc. Dar o muzică tot s-a auzit. Capul retezat continuă să zboare datorită inerţiei câțiva metri încă, iar corpul cade ușor în praful din jurul tomberoanelor. Nu există sânge." Și începuturile de roman desprinse de trupul textului capătă o cinetică aparte, specifică unui „roman atomist, din începuturi purtate în spaţiul gol".

Modelul sinantrop al construcţiei epice. *Un roman natural* este romanul lipsei de certitudini, el se ţese „din șovăieli", autorul sfidând linearitatea gândirii

obiective a individului. În centrul construcţiei epice este aşezată o muscă, spre care într-o mişcare centripetă revine mereu naratorul pentru a elabora o adevărată apologie a insectei. Umblând la biografia scriitorului, constatăm că aceste concept, viziune, tehnică şi imaginar ale romanului fac parte din şirul unor preocupări mai vechi. În volumul de poezii *Черешата на един народ*, publicat în 1996, se află un întreg ciclu de poezii (al doilea din carte) care se intitulează *Мухи на 60-те (Muştele în anii ,60)*, un capitol cu acelaşi titlu va fi inclus şi în romanul publicat peste trei ani. Aceste detalii ne îndreptăţesc să vedem în imaginea muştei nucleul dur al imaginarului şi conceptelor artistice ale autorului la care se adaugă reluarea, în 2010, a reţelei de imagini în romanul grafic sau de *art comics Вечната муха* (*Musca eternă*). Prin urmare, şi construcţia romanului (de neînţeles pentru ordinea minţii umane), şi perspectiva narativă (cea a personajului/naratorului Gheorghi Gospodinov, care priveşte lumea prin cei o mie de ochi ai muştei), şi planurile povestirii, şi traiectoria în zigzag a mişcării reflecţiilor faţă de obiectele referenţiale ale discursului, şi ordinea răsturnată, şi alternarea subită a planurilor – toate sunt puse în seama unei perspective *sinantrope*. „Ochiul muştei e o adevărată revelaţie. Este foarte bine dezvoltat şi cuprinde aproape tot capul. Ochiul e compus de fapt din mii de ochi mai mici, faţete, toate sub formă hexagonală, puţin bombate", constată naratorul în fragmentul de inserţie zoologică a naraţiunii (*Contribuţie la o istorie naturală a muştelor*). Aşa cum fiecare faţetă reproduce un punct din imagine, „musca priveşte lumea mozaicat", structura puzzle, fragmentarismul organic sunt de fapt elemente care însumează perspective mimetice construite după modelul sinantrop. Întrebarea naratorului „Oare ce fel de roman ar ieşi, dacă am reuşi să convingem o muscă să povestească…" primeşte drept răspuns acest *Un roman natural*. În „romanul faţetat" primează detaliul. *Un roman natural* conţine povestea amănuntelor, fiindcă muştele se mişcă în universul cotidian al amănuntului. Gospodinov-eroul îşi propune să scrie acest roman „cu multe amănunte, cu cele mai mărunte lucruri, invizibile ochiului liber. Un roman cotidian, aşa ca muştele". Modelul sinantrop este funcţional, întrucât naratorul este convins că „musca este mediatorul lumii, înger şi demon totodată". Atât modelul construcţiei epice, cât şi tipologia personajul-în-serie induc acţiuni-în-serie, decor reluat, gânduri şi gesturi redundante. Totodată romanul devine un fel de *pupa russa* care înmagazinează toate nivelurile cărţii, de la poveste/poveşti, personaj/personaje, narator/naratori, scriitor/scriitori, homeless/homelessi. Este tipica situaţie postmodernă a discursului romanesc, pentru care înclină Gospodinov-eroul în finalul romanului. Fiind unul din cei care îl ascultă şi-l contemplă, naratorul, ca şi cum şi-ar contempla propriile idei, ideea romanului, ba chiar şi paginile scrise ale romanului său din care personajul a trecut brusc în realitatea 3D, îşi contemplă propria alteritate. În ultimul fragment al textului vizionarismul povestitorului, care nu a făcut altceva încă de la început decât doar să-şi imagineze romanul, este pe punctul de a se metaboliza în scriere. „Asta e ideea mea deocamdată, meditează scriitorul Gospodinov. Nu ştiu ce se va întâmpla cu homeless-ul până la sfârşit. Într-un moment mi-a trecut prin minte că dacă vreau să iasă un roman

bun, și eu trebuie să trăiesc câteva zile ca un homeless. Două, trei, nu mai mult."

Un roman natural, romanul despre nimic, care a luat ca direcție de înaintare traiectoria zborului unei muște este un construct al imaginarului lui Gheorghi Gospodinov, iar ancorele pe care le-a aruncat în țesătura textului trimit spre o Bulgarie a tranziției, o Bulgarie comunistă, spre destinul scriitorului, spre relația scriitorului cu textele care i-au perforat harta interioară. Ancorele livrești, intertextuale, modalitatea de a umple cu ele spațiul romanesc fac dovada unei conștiințe postmoderne conectată la paradigma scriiturii contemporane.

RĂZVAN VONCU SAU DESPRE APOLINICUL DIONISIAC

Maria PILCHIN

Friedrich Nietzsche, în *Amurgul idolilor*, ne anunţa că beţia apolinică menţine în surescitare mai ales ochiul, astfel că el dobândeşte forţa viziunii. Este beţia clarităţii şi a ordinii, acel extaz lucid al cunoaşterii. Omului dionisiac însă, constată filosoful german, îi este imposibil să nu priceapă o sugestie oarecare, nu-i scapă niciun semn al afectului, aşa cum acesta posedă în cel mai înalt grad instinctul înţelegerii şi al intuirii.

Recent am citit *O istorie literară a vinului în România* semnată de profesorul, criticul şi cercetătorul Răzvan Voncu. O carte cumva apolinică şi totodată dionisiacă. O carte cu o savoare de vin, dar un vin servit la rece, de te trezeşte. A uimit, în primul rând, detaşarea raţionamentelor completată de o scriitură aproape că orgiacă, un fel de suprapunere a diacronicului ordonat (e vorba de o istorie literară totuşi) şi a sincronicului (clipa trăirii de către autor a ceea ce gândeşte şi scrie). Astfel, beatitudinea ordonată, perfecta proprietate a termenilor şi a datelor precum şi trăirea individuală a scriiturii sunt nota distinctivă a stilului acestei cărţi şi aceasta pe lângă faptul că orice istorie a vinului este şi trebuie să fie în sine o operaţiune estetică, cum de altfel şi este. Desigur, căutăm emoţii în cărţi, dar acest lucru nu este în sine doar un simplu fapt emoţional, afectiv, este un fel de dionisiac apolinic, dacă poate exista *in mente* un astfel de metisaj.

Cititorul curios înţelege la un moment dat că are în faţă un studiu în care „cărţile ajung a fi asezonate cu puţin vin", pe fundalul unor „dezlănţuiri dionisiace" ale umanului. Totodată, se înţelege că vinul este şi

un motiv de ordin intelectual, o temă la care se va reveni de fiecare dată, când va fi vizată civilizaţia europeană din care facem parte. Cu siguranţă, cei care vor „vizita" CV-ul auctorial vor constata că tema este și de ascendenţă ovidiană, una ce vine din zona Tomisului și a *iernilor la geţi*.

Înainte de toate, trebuie scos în evidenţă faptul că avem în faţă un demers imagologic, un exerciţiu antropologic, care anunţă această carte drept una interesantă pentru culturologi, istorici, antropologi, de literaţi nu mai vorbim. Vinul este și un instrument de rezistenţă identitară între cele trei imperii între care este strânsă ca între chingi românitatea pe parcursul istoriei sale. Or, vinul este și un pretext, un alt filtru pus pe *camera de luat vederi* a istoricului literar, așa cum istorii literare s-au tot făcut și se vor mai face, de aceea nu mai contează „ce", dar „cum" se va proceda cu investigaţia literară. Astfel, sunt radiografiate derivele și perspectivele identitare ale civilizaţiei latine și cele ale românităţii din care facem parte, doar că se produce o analiză a acesteia dintr-o perspectivă mai puţin uzitată, cel puţin în spaţiul nostru, căci Răzvan Voncu propune o raportare estetică la obiect, una de filosofare a ceea ce suntem, așa cum facem parte dintr-o civilizaţie a vinului, cum este cea europeană și, în particular, cea latină, o mare cultură a vinului din istoria omenirii.

„Vinul este un excelent sinonim al timpului" – iată poate enunţul central al acestei cărţi. Desigur, semnificativ este felul în care Răzvan Voncu (re)citește un corpus solid de texte din literatura română, de autori exilaţi (și uitaţi) în manualele și antologiile școlare, ce anunţă mai degrabă o revizitare a unor spaţii literare dintr-o altă perspectivă, prin prisma unei noi paradigme – transdisciplinaritatea.

Autorul concepe un cadru în care vinul apare ca stare de beatitudine umană în cotidian și ca stare de beatificare într-un ritual mai mult decât doar creștin, ci chiar unul civilizator, identificator, sinonim cu o ordine umană aparte. Parcurgi cu aceste coperte un itinerar lectural caleidoscopic de la legendele folclorului, care nu sunt decât un mit desacralizat, de la paharnicii letopiseţelor la literatura unui sfârșit de mileniu doi. Îţi întâlnești aici basarabenii: Stamati, Negruzzi. Găsești aici Basarabia sub ocupaţie turco-tătară și „părăginirea viilor". Noi am fi continuat cu tăierea podgoriilor în timpul gorbaciovist și cu embargourile impuse de Moscova pentru vinul basarabean, dar acestea ar depăși graniţele cărţii. Nu am fost întotdeauna de acord cu autorul, dar i-am simţit farmecul scriiturii. Nu am fost de acord, în sensul că am fi scris mai multe despre Basarabia, dar acest lucru ţine mai degrabă de complexele spaţiului nostru marginal, resentimentar, de istoria lui încurcată. Am spus-o și la lansarea cărţii și o spunem și aici – Basarabia își așteaptă istoriile literare și de la București și se pare că Răzvan Voncu are toată deschiderea pentru aceasta. Aflăm la o răscruce textuală și despre „mustul cu cârnaţi" și despre societăţile secrete sau despre cele „vesele" cum a fost numită Junimea. Și toate copleșesc prin erudiţie, documentare, analiză și sinteză.

Totodată, paginile acestei cărţi relevă o curajoasă performanţă: cea de a sparge stereotipurile literare. Pentru a aduce acestei observaţii și un suport contextual,

să luăm felul în care Răzvan Voncu „polemizează" cu Zoe Dumitrescu Bușulenga în privința tardivului romantic care a fost Eminescu. Și o face cu subtilitate conceptuală, detașându-se de interpretarea canonică a literaturii de ieri. Răzvan Voncu se referă la „post-romanticul Eminescu" și oricât de mult ar scandaliza această mențiune pe cineva, chiar și alături de versul eminescian „Eu rămân ce-am fost: romantic", autorul are dreptate, o va confirma orice comparatist care posedă o elementară cronologie literară.

La nivelul scriiturii, putem constata aici o dexteritate a organizării panoramice: „Junimea ne prilejuiește [...] trei priviri distincte asupra culturii vinului pe teritoriul românesc: una aparține Moldovei (prin Creangă), cealaltă Munteniei (prin Caragiale), iar ultima Transilvaniei (prin Slavici). Lui Eminescu îi revine, ca întotdeauna sinteza". Totodată, „Creangă, continuă Răzvan Voncu, este o adevărată enciclopedie a vinului popular", un fel de *in vino veritas* crengian, anunțat între aceste coperte. Afli aici și despre felul în care își făceau afacerile unii scriitori, un Caragiale la care puteai găsi bere în cele două berării bucureștene și vin și spirtoase în restaurantul gării Buzău. Este o excursie prin beciurile vinicole ale literaturii române de la vinul aristocratic, la cel „proletar" al lui Bacovia și chiar socio-realist al altora, care își pierde caracteristica „de soi" și se impune prin cantitate și prin pierderea tradiției degustării, a băutului ca un act de cultură, venit și din împărtășanie. Acest vin al sacrului este înlocuit de vinul-cantitate. Aici îl cunoști și pe primul Nichita, un poet al vinului, și nu al spirtoaselor.

În sensul unei radiografii a istoriei vinului, a cultivării acestuia și a culturii vinicole, autorul constată că mai rău decât filoxera a fost comunismul, în care calitatea viței-de-vie și a vinului a avut de suferit foarte mult. Este vorba de ideologia care a produs mutații nu doar în mințile oamenilor, ci și în sfera temporală, așa încât luna octombrie, care era o lună a vinului s-a transformat în luna revoluției. Astăzi, autorul pune problema filoxerei ignoranței și a mediocrității, care afectează cultura vinului, ca să nu zicem cultura, în general. Vinul rămâne a fi, în viziunea auctorială, un simbol al tradiționalismului sănătos, al unui tradiționalism cultural și intelectual pentru imaginarul colectiv și individual.

Ideea acestei cărți, treptat, ca într-un *crescendo*, devine clară și astfel ajungem la concluzia, nu neapărat una savantă, că demersul semnatarului ei este argumentat prin citate și date concrete extrase din opera și biografia autorilor, fiind evitată suprainterpretarea de care „suferă" multe cărți de acest fel, în ultimul timp. Or, este o carte încărcată de prestigiul trimiterii directe la sursă, o carte în care se procedează prin definiție, nu prin supoziție. Totodată, însă acestei lucrări îi lipsește acea rigiditate științifică pompoasă și inutilă astăzi, autorul evită un punct de vedere academic, ce ar avea ca *telos* suprem Muzeul Literaturii. Conceptele și argumentele sunt vii, funcționale într-o lume a trăirii vitale a tot ce i se întâmplă sau i s-a întâmplat omenirii. Și până la urmă aceasta contează – aparatul logic și argumentativ al scriiturii în care nu se confundă faptele și opiniile.

Formula găsită trădează o dexteritate care iese din zona literarului pur, anunțând o manieră de a conduce un raționament mai mult decât eficientă, în sensul transdisciplinarului de azi, astfel, aceste pagini de istorie literară se încadrează

într-o zonă de mare actualitate astăzi – cea a umanului văzut prin mai multe prisme, cele ale preocupărilor omului (post)modern de tot ce este el din alte unghiuri optice, nefuncţionale, nevalorificate până mai ieri. S-ar putea întâmpla ca această istorie literară să stârnească o bibliotecă de polemici, cu atât mai bine pentru autor și cartea lui.

Ne vom ţine totuși de „prejudecata autorului". Orice text își conţine într-un anumit fel autorul, o pot confirma și în acest caz, venind la Chișinău, Răzvan Voncu ne-a convins, încă o dată, că o operare netimorată cu textul este în primul rând un exerciţiu de curaj, un experiment îndrăzneţ cu literatura, cu literaţii și cu istoria literaturii care nu mai poate fi cea de ieri, așa cum istoria (oamenii) își schimbă cursul și se rescrie mereu.

Cercetător cu o înaltă pregătire în domeniul literaturii române vechi, scriitorul și-a propus să intre și în negura timpurilor trecute. Cartea a rezumat perfect intenţiile autorului în acest sens. Iar a manipula fapte literare sau bârfe istorice, a produce simple informaţii statistice și de descriere cronologică, ce s-ar referi la o istorie literară l-a interesat mai puţin. Eternitatea istorică s-a cam abolit, luându-i locul apropierea individuală de istorie și de produsele ei, eterna revenire și revizuire. Cea propusă de Răzvan Voncu, prin ochiul beatitudinii oenologice, este de înţeles și de salutat. Așa cum istoria este o disciplină infinită sau nedefinită, cercetătorului nu-i rămâne decât să recurgă la istorii, una literară, alta picturală, alta memorialistică etc. Totodată, acest tip de istorie literară se depărtează de modelul stângist al evoluţiei-revoluţiei istorice a literelor. Complexul noului și al originalităţii recente e depășit sau poate nici că ar fi existat, literatura este privită mai degrabă dintr-o perspectivă sincronizantă – cea a vinului.

Istoricul devine istorie, și credem, chiar suntem siguri de faptul că este vorba de un autor-istorie, pe axa timpului literar și de orice fel al Republicii Literare Române și nu doar al ei.

Această istorie literară a vinului e și un semnal de alarmă, astăzi, când încă mai măsurăm curgerea timpului literar cu aniversări, centenare, jubilee, când sărbătorim date ale naşterii și comemorăm date ale morţii, bâjbâind în negura timpului, pe când descendenţii culturali și literari așteaptă de la noi alte fapte de vitejie literară! Convingerea noastră e că istoria literară a vinului, semnată de Răzvan Voncu, are toate șansele să treacă spre acest orizont de așteptare futurologic, are toate șansele să fie o istorie literară și mâine, în faţa posterităţii detașate.

ESEU

AJUNGÂND DIN URMĂ CONTEMPORANEITATEA...

Leo BUTNARU

Specificul avangardei ucrainene

Avangarda poeziei ucrainene are indubitabile tangenţe, ba chiar filiaţii cu fenomenologia futurismului, cubofuturismului, akmeismului rus(eşti), fenomenologie căreia majoritatea autorilor din patria lui Gogol i-au resimţit, ba chiar i-au dorit benefica influenţă mobilizatoare, inspiratoare, orientativă, canonică. Şi... autobiografică, precum se înţelege şi din unul dintre poemele lui Oleksandr Korj dedicat lui Gheo Koleada:

...Întâmpinând
noul
an (23)
plesneam
de bucurie!
Şi beam
pentru futurism
pentru Semenko
şi Maiakovski.

Însă, spre deosebire de avangarda rusă, cea ucraineană nu e compartimentată atât de divers (akmeism, futurism, cubofuturism, egofuturism, imagism, adamism, lucism etc., etc.) dar, bineînţeles, în mod vădit sau doar *in nuce*, conţine elemente comune tuturor avangardelor, inclusiv diversităţii celei de la Petersburg şi Moscova. Iar problema identităţii mai multor avangardişti ruşi de provenienţă ucraineană este acut şi amplu dezbătută în mediile

culturale și nu numai în cele din țara vecină. Pentru că, într-adevăr, a avut loc o masivă migraţie a kievenilor spre Moscova, să zicem, precum se întâmplase, cu un secol înainte, cu Nikolai Vasilievici Gogol care nu prea ţinea să-și pună în lumină originea ruteană. Revelaţiile sunt urmate de jubilaţii: iată, în unele anchete, marele pictor Kazimir Malevici scria că e ucrainean! Dar David Burlik, „tatăl futurismului rus", de unde e? Sigur, din Ucraina, de lângă Harkov. Uneori, el chiar susţinea că ar fi un „futurist tătaro-zaporojan". Opinie împărtășită și de fratele său Nikolai, poet și el.

Apoi alţi lideri ai avangardei ruse – Aleksandr Arhipenko, Aleksandr Ekster – de asemenea au fost ucraineni... Et caetera. Chiar cu o remarcă ușor... derutantă: mai sunt încă destui exegeţi care tratează ca pe o ciudăţenie noţiunea de „avangardă ucraineană", de parcă nu i-ar fi venit și timpul acesteia – timpul recuperărilor, omologării, propagării. Iar prezenta antologie reprezintă și ea un argument de necombătut în motivarea de a rosti și de a scrie răspicat: avangarda ucraineană a existat, există, merită atenţie, – precum subliniază mai mulţi istorici occidentali ai artei ruse care, concomitent, studiază și avangarda ucraineană (Marcades și Nakov – Franţa, Boiko – Polonia, Bowlt și Mudrak – SUA). În ce privește agitata căutare și redare de identitate a mai multor avangardiști ruși cu descendenţă ucraineană mai persistă ecoul și apucăturile atitudinii ideologiei sovietice care, până la urmă, le permitea și ucrainenilor să spună, să scrie ceva despre avangarda „lor", dar fără să îndrăznească a se referi la protagoniștii culturii ruse, chiar dacă aceștia se trăgeau din stepele zaporojenilor, de pe pripoarele Niprului. Sigur, nu e ușor să împarţi „ceva" între fraţi... Disputele continuă... Să mai îngăduim puţin asupra lor, la intersecţii de epoci, imperii, state independente, arte tradiţionale sau moderne, postavangardism sau postmodernism etc.

Astfel, de la căderea imperiului rus și până în prezent, în virtutea diverselor ocurenţe, nefavorabile sau... nefolosite la timp și eficient, Ucraina rămâne ţara cu acute probleme de autoidentificare, nesoluţionate deplin nu doar în cadrul naţiunii, poporului propriu-zis, ci chiar și printre elitele intelectuale. De unde și opiniile dubitative lansate de unii (nu este exclus – (și) rău-intenţionaţi) de a susţine că avangarda nu poate să apară într-o ţară, care încă nu s-a regăsit ca unicitate. Pentru că avangarda își propune drept scop înfruntarea tradiţiei, pe când într-o ţară cu probleme de autoidentificare creatorul de artă nu poate să facă asta, deoarece pur și simplu nu cunoaște respectiva tradiţie. Dat fiind că naţiunea mai e în procesul căutării de sine, bineînţeles că ea apelează frecvent la tradiţie, vag-atestată sau posibilă, „decupând-o" din contextul istoriei sale existenţiale private de atâtea elemente *sine qua non* în lungile perioade de subordonare unor imperii, fie celui ţarist, fie celui sovietic. Iată de ce susţin unii Ucraina este condamnată să orbecăiască prin spaţii mito-arhaice, privată de posibilitatea creării unei arte noi.

Dar, atenţie! – ne aflăm deja în aria disputelor contemporane, tezele de mai

sus „făcând abstracţie" de avangarda clasică ucraineană, care a fost şi a rămas o certitudine, referindu-se – tezele – la absenţa suflului proaspăt, postmodern, contemporan-european, transoceanic în cultura şi literatura ucraineană.
Teoreticianul postmodernismului (eu unul cred că postmodernismul ţine de orizonturile testamentare ale avangardei – *L.B.*) Vladimir Eşkilev propune ca atare situaţie să fie examinată nepărtinitor, atent, susţinând că problema absenţei avangardei ucrainene (contemporane; cea istorică îşi are deja locul tot mai conturat în analele literaturii, artelor, în general) e chiar cea veche, de care vorbeau încă panfuturiştii, cei din asociaţia „Noua generaţie" – nu a fost creat un câmp cultural urban important, nu există dominaţia culturii orăşeneşti, firească pentru contemporaneitatea noastră, de unde şi consecinţele: nici chiar astăzi, avangarda nu are cum şi nu are unde apărea în Ucraina. În esenţa ei, Ucraina mai este ţară agrară, rurală, în care arta îşi asumă datoria de a vorbi din partea poporului şi despre popor, din partea tradiţiei şi despre tradiţie, din partea străbunilor şi despre ei. (Ar fi un Ianus care vede doar cu ochii de pe faţa de la... ceafă. Ar fi ca şi cum un fel de păşunism, de semănătorism, ba chiar... de mioritism rutean...) În genere, arta contemporană, ca să nu vorbim de oarece avangardism, e una marginală, pe când în Europa, în America, după cum se ştie, ea deţine chiar prim-planul. Pentru ca Eşkilev să sublinieze: „Zi de zi, în 10 mii de şcoli ucrainene funcţionează o maşină fabuloasă, care hrăneşte tânăra generaţie cu lucruri arhaice. Graţie funcţionării acestei maşini, oamenii pur şi simplu îşi pierd interesul pentru literatura ucraineană. Această maşină lucrează, bineînţeles, şi împotriva noastră – a promotorilor artei noi. Dinozaurii au acaparat întreaga putere, oriunde". (Probabil, astfel de constatări trebuie să ne dea de gândit şi nouă, românilor, în special celor din Interriverania Prutonistreană, alias Moldova Estică, unde tradiţia kitschizată mai face ravagii...) „Iar astăzi noi trebuie să schimbăm radical această situaţie", conchide Vladimir Eşkilev.
Este exact ceea ce trebuie remarcat şi în ceea ce priveşte apariţia avangardei (deja clasice, istorice) în agrara ţară Ucraina. (Anticipativ şi reiterativ, să menţionăm că, totuşi, avangarda din anii 20-30 ai secolului trecut a cunoscut şi izbânzi la Kiev, Harkov, pe malurile Niprului...). Adică, din punct de vedere... obiectiv, futurismul ucrainean apărea oarecum în mod paradoxal, parcă... neîntemeiat, dar, totuşi, existent! Deoarece avangarda, futurismul propriu-zis – cel puţin în Rusia, ca parte componentă a avangardei europene – era o consecinţă a procesului intens de urbanizare. Însă în Ucraina dominantă a fost şi rămânea cultura rurală. Până şi scriitorii care, la răscruce de secole, erau consideraţi novatori – Ukrainka, Lepkiy, Zerov, Kobîleanskaia – în principiu scriau numai şi numai despre sat. Precum menţionează Ivan Reabciy, exegetul operei lui Mihail Semenko: „La noi nici nu mirosea a urbanizare. A prins «a adia» abia în timpul de la urmă, odată cu noile mode literare. Până şi în timpul puterii sovietice, când satul era distrus tot mai necruţător, lucrările legate de

viaţa urbană şi oarece noutăţi socio-existenţiale erau destul de slabe, fără să fie în stare să creeze propriul curent artistic. Cu atât mai uimitor e însă că aceasta i-a reuşit lui Semenko care, în mod conştient, tindea să europenizeze şi să urbanizeze literatura ucraineană". De unde şi *piezişa*, dar nu ostila constatare că, de fapt, futurismul a fost unica artă care a tins pe cale forţată să introducă cultura ucraineană în secolul XX, fără consimţământul acesteia. „Noi trebuie să ajungem din urmă ziua de azi" – iată unul dintre memorabilele îndemnuri ale lui Mihail Semenko, lansat în anul 1914 în revista „Quaerofuturismul", continuând, explicit, programatic: „Dorim ca prin mişcare artificială (*штучним рухом*) să apropiem arta noastră de hotarele, după care începe noua eră a artei mondiale". Futurismul se afirma ca unică forţă în lupta cu stagnarea culturală, spirituală în Ucraina aflată la răspântii de istorie şi destin.

Oleg Ilniţki, important exeget al avangardei istorice ucrainene, scrie: „Debutul futurismului ucrainean se întâmpla pe când societatea ucraineană practic deja hotărâse cum trebuie să fie noua ei cultură naţională. Principiul de bază al culturii consta în renunţarea la narodnicism şi provincialism". Însă intelectualitatea din acele timpuri nu se decidea să accepte noua cultură care respingea tradiţia şi pe idolul perpetuu al culturii ucrainene – Taras Şevcenko. Ilniţki menţionează că arta care nu apela la sentimente naţionale era declarată străină şi „deconspirată în tentativele ei de a se infiltra în spaţiile naţionale", spre a le distruge. „Impulsurile iniţiale ale futurismului ucrainean de la sfârşitul primului război mondial s-au manifestat ca lovituri date concepţiilor literare şi naţionale general acceptate. Iar energia critică era orientată nu spre elucidarea sensurilor şi înţelegerea noii fenomenologii artistice, ci spre lichidarea oricăror semnalmente ale ei din conştiinţa societăţii", mai subliniază Ilniţki.

Poate că intelectualitatea a fost prima care nu a dorit să accepte futurismul, în 1918 criticul Gruşevski scriind: „Până în prezent, futurismul nu a reuşit să dea rădăcini adânci pe ogorul literaturii ucrainene: permanentele şi îndelungatele tradiţii ale literaturii ucrainene nu i-a permis respectivei «direcţii» literare să se dezvolte din plin". (Cu toate că aceste tradiţii erau puse categoric sub semnul îndoielii de Mihail Semenko care, în manifestul „Eu însumi" (1914), scria categoric: trebuie „să accelerăm. În asta ne constă consecvenţa. Lasă-i pe părinţii noştri (care nu ne-au lăsat nimic ca moştenire) să se aline cu arta «natală», trăindu-şi veacul împreună cu ea; noi, tinerii, nu le vom întinde mâna. Haideţi să ajungem din urmă ziua de azi!")

Savantul Iu. Mejenko opina că: „Futurismul nu poate să-şi găsească în mod firesc loc în poezia ucraineană, care e legată de psihologia unui popor ce construieşte, şi nu a unuia ce risipeşte, deoarece nu există ceva ce ar putea fi risipit... Dacă simbolismul mai are «oarece tradiţie» şi un «sol natural» în Ucraina, futurismul nu are absolut nimic". În timp ce acelaşi M. Semenko încerca să generalizeze destrucţiunea şi în arta ucraineană, scriind: „Prin sine, destrucţiunea reprezintă unul dintre fronturile panfuturismului. Precum se ştie, siste-

mul panfuturist se împarte în două componente: panfuturismul general (panfuturismul dialectic, filozofia panfuturismului) şi panfuturismul special (activ, panfuturismul revoluţionar – destrucţiunea, construcţia, meta-arta).
Noi susţinem că arta trebuie lichidată sau, ceea ce e unul şi acelaşi lucru, arta se va autolichida. Cum s-ar putea face asta în mod practic? Acesta şi este teatrul operaţiunilor militare al destrucţiunii" (1922).
Astfel, noua fenomenologie artistică, definită şi ca primă avangardă ucraineană, nu era luată în serios de critică. Pe atunci, printre intelectualii ucraineni bântuia moda să se lanseze cele mai deocheate invective la adresa avangardei, futurismului, în special, condamnat pentru spiritul său străin sub aspect ideologic şi estetic matricelor naţionale. De unde concluzia lui O. Ilniţki că în Ucraina lipseau criticii şi oamenii de ştiinţă pregătiţi pentru întâlnirea cu avangarda. Ba şi mai grav: din acele timpuri de afirmare relativ fructuoasă a avangardei, respingerea futurismului a devenit o poziţie magistrală pentru *literaturologia* clasică ucraineană, poziţie dominantă până în prezent.
Dacă astfel de atitudini radicale nu puteau să-i oprească din acţiune pe futuriştii propriu-zis, pe cei mai dotaţi reprezentanţi ai lor, Mihail Semenko, Gheo Şkurupi, Iulian Şpol, Oleksa Slisarenko (ei au fost „opriţi" – toţi, în 1937 – doar de gloanţele călăilor bolşevici), bineînţeles că ele descurajau eventualii critici adevăraţi, competenţi ai avangardei; adevăraţii ei exegeţi, esteticieni, istorici, de unde şi constatarea criticului V. Kacianiuk care, încă în 1930, scria despre cei 16 ani de existenţă ai avangardei ucrainene: „Astăzi noi nu dispunem de niciun studiu, ba chiar de niciun articol serios, care ar aprecia obiectiv rolul futurismului în procesul literar al Ucrainei Sovietice. Plus la asta, încă nu sunt elucidate anumite date, anumite materiale rămânând inaccesibile, unele dintre care fiind rarităţi bibliografice, altele, la fel (în manuscris) – păstrate în sertarele meselor unor tovarăşi care, într-un mod sau altul, sunt legaţi de mişcarea futuristă. Firește, multe dintre aceste materiale s-au pierdut". De aici şi imposibilitatea subsemnatului de a identifica barem anii de viaţă ai unor autori (Oleksandr Korj, Volodimir Hareaiv, Iuri Paliciuk...), iar despre alţii aflând doar date extrem de sumare, vagi. Astfel că avangarda ucraineană abia începe a fi adusă în prim-planul atenţiei exegeţilor, iar arhivele ei urmează să fie completate şi instituţionalizate.

Noua generaţie şi panfuturismul

Prima rândunică a avangardei ucrainene, care încerca să se desprindă de stolul simbolist, pentru a risca un zbor de sine stătător, cutezător, a fost cercul quaero-futurist organizat de Mihail Semenko în 1913 la Kiev. Semenko definea programatic *quaerofuturismul* (de la latinescul „quaero" – *a căuta, a pretinde*) drept direcţie absolut nouă în literatura ucraineană, direcţie oarecum diferită de cele ale futurismului italian şi al celui rusesc. Ideea de bază era că, oriunde,

orice artă este dinamică, adică în mișcare prin propria sa natură. Scriind că „Arta e un proces de căutare și trăiri (emoţionale) fără realizare", Semenko „legaliza" în patria sa spiritul epatant al unor Arthur Rimbaud, Van Gogh, trucurile lui Dali, până și cutezanţa peste poate, filozofia cinică a Marchizului de Sade, chiar dacă, implicit, nu s-ar putea spune că poetul kievean-harkovian ar fi avut ceva în comun cu aceste personalităţi. Dar, ca și ele, considera că dinamismul, metamorfismul constituie acel *perprtuum mobile* al artelor care le asigură acestora continua regenerare, reînnoire, evitarea anchilozării, „morţii artei" – sintagmă atât de „actuală" deja în succesiunea epocilor „mai recente", înghiţite de neantul timpurilor.

În principiu, avangarda poetică ucraineană s-a dezvoltat în baza a ceea ce a fost numit *panfuturismul*, iar începuturile ei *ceţoase* pot fi, vag, identificate în perioada anilor 1914-1916, ulterior consolidate în activitatea grupării întemeiate după revoluţia bolșevică. În manifestul din 1914 – „Eu însumi" – Mihail Semenko se aseamănă leit, s-ar putea spune, însă cu aplicare ucraineană, confraţilor ruși din manifestul futuriștilor (1912) *O palmă dată gustului public*. Dacă aceștia doreau să-i arunce de pe nava contemporaneităţii pe Pușkin, Dostoievski, Tolstoi etc., Semenko are în vizorul anihilării *Cobzarul* lui Taras Șevcenko, operă ajunsă (și rămasă până în prezent) de generic în conștiinţa socio-psihologică (chiar aceasta e pe primul loc, importanţa literară, artistică fiind cea secundară); operă emblematică pe care imaginaţia patriotului o trece pe pânza (...fila!) stindardului galben-albastru. Cutezător și, poate, dramatic-sfidător, tânărul Semenko (pe atunci avea doar 20 de ani!) declară tranșant interlocutorului său presupus, generalizat: „Tu îmi oferi slinosul *Cobzar*, spunându-mi: iată arta mea. Bătrâne, mi-e rușine de tine... Tu îmi propui idei de creaţie «răsuflate», și mă cam apucă greaţa... Ţin să-ţi spun că, acolo unde există cult, nu există artă... În vreme ce tu înșfaci *Cobzarul* ce pute a păcură și slănină, și te gândești că l-ar putea apăra respectul tău. Însă chiar respectul tău l-a și ucis. Nu-i mai este dată reînvierea. Cine se mai interesează azi de el? Omul primitiv. Unul pe potriva ta... (...) Bătrâne, timpul transformă titanul în liliputan și locul lui Șevcenko nu e decât în scrierile societăţilor știinţifice. Vieţuind împreună cu voi, întârzii decenii întregi. Eu nu accept o astfel de artă. Cum aș putea astăzi să-l citesc pe Șevcenko, văzând că el e sub tălpile mele? Nu pot, asemeni ţie, să extrag din mine fibrele respectului faţă de cel care, fiind un factor contemporan, reprezintă de fapt o fiinţă absolut respingătoare.

Dacă nu ţi-aș expune gândurile mele, m-aș asfixia în atmosfera «sincerităţii» artei voastre ucrainene. Îi doresc moartea. Astea îţi sunt jubileele. Asta-i tot ce a mai rămas din Șevcenko. Însă nu pot nici eu evita festivităţile. Eu îi dau foc *Cobzarului* meu... Pe când arta ar trebui să meargă cel puţin în pas cu viaţa, ea se împleticește undeva în urmă, iar arta noastră ucraineană se situează pe rușinoasa treaptă a rutinei trecutului și supușeniei de sclav care nu-i îndreptăţește însăși denumirea".

În continuare, tânărul răzvrătit din Kiev concordă perfect cu contemporanul său rus, Velimir Hlebnikov, care lansase ideea unei preşedinţii a globului pământesc (peste decenii, Semenko pare a fi și el printre predecesorii lui McLohan care formulase teoria *satului global* în eseul *Galaxia Gutenberg* (1962), apoi dezvoltată în *Understanding Media* (1964); kieveanul înfruntă furia patriotismului conaţionalilor săi, scriind că arta „nu poate fi nici ucraineană, nici oricare alta. Semnalmentele naţionale în artă nu sunt decât cele ale primitivităţii ei... Este de preţ ceea ce are o valoare generală și spiritul uman tinde tocmai spre așa ceva... Noi deja am trăit epoca naţionalului în artă, și particularitatea temperamentului nostru se va releva în măsura în care va fi necesar. Trebuie să ajungem din urmă ziua de azi". (Nu știu dacă *ministerul... globalizării* cunoaște numele excelentului scriitor avangardist ucrainean M. Semenko... Aici ar fi mai curând o îmbinare a „ministerului" cu... misterul prin care unii scriitori pot anticipa atât de clarvăzător.)

Noţiunea *panfuturism* a lansat-o poetul Gheo Șkurupi, care a elaborat și a tratat problemele avangardismului ucrainean în perioada 1920–1925, când adepţii respectivului curent s-au întrunit în Asociaţia panfuturiștilor. Șkurupi s-a manifestat în chip remarcabil, cutezător, autodeclarându-se „rege al futuropreriei", coborât parcă din efervescenţa manifestelor futuriștilor și cubofuturiștilor ruși, care intenţionau să pălmuiască gustul public sau trimiteau filistinii, ca promotori-protagoniști ai unui atare gust, la mama dracului. Tânărul poet arţăgos Șkurupi se mănifestă ostentativ, provoacă, dă replici memorabile, însă dincolo de astea sau concomitent cu ele prin creaţia sa răspândește un lirism romantic învăluitor, ca specific al unei epoci în care ironia se îmbină cu tragismul.

În 1921 gruparea panfuturiștilor editează ziarul „Catafalcul artei" și almanahul „Semafoare spre viitor". Iar în 1923 își schimbă denumirea în Asociaţia activiștilor (muncitorilor) culturii comuniste, ceea ce ar putea aminti de LEF-ul rusesc (Frontul de stânga al culturii), întemeiat de Maiakovski. În anul următor apare unicul număr al almanahului „Komkult", redactat de Mihail Semenko, ce lansează lozinca „pentru organizarea planificată a producţiei, muncii, vieţii sociale și culturii". În 1925, mai mulţi membri ai „Komkult"-ului aderă la alte organizaţii literare, însă, în principiu, nucleul panfuturist se menţinea. (Ar fi curios să se urmărească judicios calea parcursă într-un timp relativ scurt de la antimarxism a majorităţii avangardiștilor ucraineni; de la antibolșevism neîmpăcat – la credinţă declarată proletariatului, la leninism etc. Spre exemplu, în anul 1914 Mihail Semenko scria: „Marxiștii și alţi suboameni mai bine să nu se apuce să judece despre artă (trucurile omenești, drept divagaţii profunde și inteligente în domeniul marxismului sunt permise), în care ei, în virtutea primitivismului sentimentelor lor, înţeleg cam tot atât, cât vaca în florile pe care le strivește sub copite (chiar dacă aceasta nu privează mama lor de alte «drepturi și privilegii»)" – în articolul-manifest „Pro domo sua", pentru ca exact peste 10

ani, să publice amplul studiu „monografic" „Despre problema aplicării leninismului pe cel de-al 3-lea front"....)

Dincolo de șocurile și chiar disconfortul... literar-cultural pe care îl provocau inevitabil panfuturiștii, creaţia lor emana și energii înnoitoare, stimula dezvoltarea și europenizarea literaturii ucrainene care, precum întreaga existenţă a vecinilor noștri de nord, a resimţit necruţătoarele opresiuni și interdicţii în prelunga epocă de împilare ruso-ţaristă. Poate că futurismul a fost componenta de bază a ceea ce avea să se numească, fie și cu întârziere, șovăielnic, avangarda ucraineană, ca fenomenologie generalizatoare în domeniile tuturor activităţilor artistice, în publicaţiile scriitorilor acordându-se atenţie și spaţiu necesar oglindirii proceselor înnoitoare în pictură, teatru, sculptură, alături de eseurile scriitorilor fiind publicate cele semnate de pictorii-avangardiști K. Malevici, A. Petriţki, regizorul F. Lopatinski ș.a.

Printre organizaţiile redutabile formate de cei care „s-au desprins" de panfuturism a fost „Noua generaţie", ce edita și revista omonimă, de orientare sau formaţie artistică de stânga, însă radicală în principiile experimentale, de înnoire, contemporaneizare a literaturii ucrainene. Primul număr al revistei a apărut la Harkov în octombrie 1927, adunându-i printre colaboratori pe mulţi dintre cei numiţi „inteligheņţie de stânga mic-burgheză" (iarăși incertitudine... paradoxală în definiţii!) – Șkurupi, Buziko, Skripnik, Poltoraţki, Vlizko, pictorii Miller, Petriţki ș. a. Principiul de bază al organizaţiei presupunea lupta contra psihologismului în beletristică, pledând pentru factologic în literatură. Dar, spre deosebire de confraţii lor de la „LEF"-ul moscovit, ucrainenii nu mizau prea mult pe foileton ca gen combatant la zi și nu se arătau, totuși, categoric-nihiliști faţă de proza artistică propriu-zisă. Sub aspect ideologic, dominant la acea vreme, „Noua generaţie" ca și cum ar fi neglijat indicaţiile leniniste referitoare la valorificarea moștenirii culturale, orientarea spre modelele ei reprezentative. Însă curând gruparea avea să se destrame, unii dintre membrii ei optând pentru bazele futurismului „pur", iar cea mai mare parte dintre ei apropiindu-se sub aspect teoretic de poziţiile așa-numitei literaturi proletare.

Ștafeta panfuturiștilor și a celor din „Noua generaţie" avea să o preia organizaţia intitulată „Avangarda" (1928–1929), alcătuită din susţinătorii lui Veniamin Polișciuk, poet care s-a dovedit, prin activismul său, aproape egalul lui Mihail Semenko, ca și acesta destul de prolific în elaborarea teoriilor, lansarea manifestelor, ideilor de organizare și reorganizare a noilor forţe artistice. Direcţia sa în artă Polișciuk a definit-o drept „dinamism constructiv sau spiralism", aidoma futuriștilor ţinând „linia luptei contra concepţiilor retrograde... a așa-zișilor neoclasici, a academismului, decadentismului", preluării modelelor rusești depășite, pentru a le introduce în spiritualitatea ucraineană. Dinamismul constructivist, dar – în particular – constructivismul ucrainean are afinităţi cu OBEREU-ul rusesc (Arta Reală, unii dintre protagoniștii căreia au fost Harms, Vvedenski, Zaboloţki...). Aceasta în baza perceperii primitivismului în pic-

tură, să zicem, drept element ce ar putea fi util artei noi, avangardiste în realizarea intenţiilor sale. A primitivismului, dar, concomitent, şi a tehnicismului avansat, de ultimă oră. A simplităţii, dar şi a complexităţii *sui generis*. Astfel, constructivismul ţine de fenomenul simptomatic pentru cultura secolului XX (dar, putem susţine, deja – în continuare – şi a secolului nostru, XXI; pentru că şi secolul XX tot... „al nostru" a fost...) de intruziune sau, mai delicat, doar de inserţie a ne-artisticului în sfera artisticului (ne-artisticul putând fi considerat tehnica propriu-zisă, tehnicismele arhitecturale – de construcţie, adică, – matematica, terminologia ştiinţifică în general, astăzi – computeristica, cybertehnicismele care, tot mai des, sunt „recrutate" de creatorii de artă, apar în operele lor literare, picturale etc.). De unde şi identificarea unor personaje şi fenomene reale ale „procesului literar", inclusiv înşişi creatorii, artiştii, scriitorii sunt identificaţi cu personajele plăsmuite, imaginate, „ireale".

Dominanta... asiată a avangardei?

Cercetarea, dar mai ales tatonarea imaginară a hotarelor artei avangardiste pot fi concepute drept situaţie plurivectorială a dinamismului radical, combatant, în care acţionează diverse forţe şi, la întrebările puse, apar versiuni numeroase. Pentru a ilustra această teză, să apelăm din nou la un exemplu din avangarda ucraineană, la un punct de vederea sau la o poziţie care diferă oarecum de cea a lui Mihail Semenko, artist transgresiv; un *transfrontalierist* „incurabil". Astfel, fără a renunţa la un anume specific naţional, alţi literaţi ucraineni, în primul rând Mikola Hviliovi, sunt şi ei pentru extinderea spaţiilor, împingerea spre orizonturi a frontierei spiritualităţii pe care o doresc deja transnaţională. Însă sunt curioase deducţiile aceluiaşi Hviliovi care aduce în prim-planul teoriilor sale ca şi cum un element pe cât de original, pe atât de... exotic, pledând pentru o *renaştere... asiată*. Noţiunea este vehiculată şi atestată ca literă de lege în situaţia concretă din Ucraina. Curios lucru, dar nimeni dintre avangardiştii ruşi, a căror activitate s-a desfăşurat cu adevărat în uriaşe spaţii euro-asiate, de la Sankt-Petersburg la Vladivostok sau Harbinul chinez, nu s-au gândit la... *renaisance-ul asiat*...

Astfel, în epistolele adresate tinerilor colegi, Mikola Hviliovi scrie, spre exemplu, că: „Tocmai aceasta este Europa, care nu se va putea dispensa de primele falange ale renaşterii asiate"; „Numai atunci «tânărul» tineret va fi cu noi, când va auzi extraordinarul vuiet al renaşterii asiate, care se va declanşa curând".

Nu le lipsea unor avangardişti ucraineni nici sentimentul că chiar ei s-ar putea situa în centrul fenomenologiei înnoitoare pe plan mondial, acelaşi M. Hviliovi fiind de părere că epoca pe care o trăiau este una a *vitalismului romantic* ce trebuie să creeze arta „intelectului dezvoltat" drept sumă „a noilor contemplaţii, noilor viziuni asupra lumii, noilor vibraţii complexe. Aceasta e arta primei perioade a renaşterii asiate. Din Ucraina ea trebuie să se propage în lumea

întreagă și să joace pretutindeni nu un rol principal, ci unul general-uman". Astfel se încheie ce-a de-a doua scrisoare către tinerii scriitori, intitulată: „Copernic din Frauenburg sau *abc*-ul renașterii asiate în artă" (1925). Asta în pofida acuzelor de... „europenism rutean de izbă". Iar unul dintre oponenți îl întreba pe Hviliovi: „Oare pot fi împăcate credința în Asia cu exaltarea față de Europa?" Într-adevăr, e aici o dilemă... Chiar și astăzi, după opt decenii trecute de la acele polemici care aveau să finalizeze, dramatic, sângeros, cu Gulag-ul stalinist. Acolo se curma totul, dispărea, se aneantiza... Iar atunci, la mijlocul anilor 20 ai secolului trecut, concluziile combativului scriitor ucrainean au fost neconvingătoare, cred eu: „Lenin aducea lumină din Asia, dar dânsul totdeauna a recomandat să învățăm de la Europa. El, probabil, presupunea că Europa psihologică poate fi îmbinată cu Orientul"...

Ce mai idei neobișnuite – să zicem – bântuiau acel final de imperiu țarist și consolidare de lagăr torționar socialist!... Oamenii căutau ieșiri din situații dure, pentru a nimeri în altele și mai dramatice...

Aceeași atavică problemă: Ucraina sau Malorossia?

Firește, îndemnul la europenizare în fosta colonie țaristă, ajunsă oarecum doar cvasi-colonie sovietică, nu plăcea multora „de la centru", care țineau – în continuare și morțiș! – să fie „frați mai mari", care aveau alergie la numele ***unei posibile țări Ucraina***, preferându-l pe cel, parcă sigilat „pentru eternitate", de colonialismul țarist – Malorossia (Rusia Mică – așa ar veni). Iar Mikola Hviliovi chiar scrie un studiu polemic intitulat „Ucraina sau Malorossia?", în care îi dă ripostă unui băgător de seamă hipervigilent din metropola bolșevismului, unui oarecare Iurineț, care, „când cade într-o stare de afect, exclamă: „De-ajuns cu Europa. De-ajuns cu europenizarea Ucrainei", la care Hviliovi întreabă: „Dar cine v-a spus asta? De unde se vede că e de-ajuns cu Europa, când dumneata n-o înțelegi?" Urmează concluzia explicită că Iurineț e dintre cei care „se lingușesc în fața Moscovei, precum un oarecare cneaz rus în fața Hoardei de Aur sau ca un membru exemplar al «colegiului maloross» în fața țarului întregii Rusii, asigurând Moscova că el «nu va rupe nimic din/ de la ea», deoarece Moscova va rămânea totdeauna să fie în inima lui...

O atare venerație a patriei lui Ivan cel Groaznic îi este caracteristică acelei părți din intelectualitatea galiciană moscovofilă care, în subconștient, îl identifică pe Lenin cu (țarul) Nikolai al II-lea și care nu e cuprinsă de spiritul de revoltă și de dorința de libertate, care totdeauna s-au manifestat în ținuturile din preajma Niprului". În această idee lui Mikola Hviliovi alăturându-i-se Vladimir Gadzonski, care scrie: „...care e situația la noi, în Ucraina, unde în timpurile trecute, precum susțin unii politicieni indigeni, teoreticieni de cătun și proroci «prin mila domnului», totul era atât de democratic, atât de republican-poporan, atât de idilic-prosper, încât revoluția și destrucțiunea literară nu păreau decât niș-

te iluzii deocheate ale fantaştilor, idei pernicioase ale geniilor nerecunoscute, elanuri rebele ale aventurierilor antipatrioţi şi trădătorilor naţionali? ...Ce mai scandal în solida, tihnita viaţă cotidiană a cinovnicilor loiali Imperiului Rus!"
Hviliovi şi Gadzinski sunt dintre cei care abordează problema naţională în raport, dar şi în opoziţie cu trâmbiţatul internaţionalism proletar, în noile sale registre istorice, care necesită modificări şi modulaţii noi. De unde şi replica primului: „Hvilea (un oponent – *L.B.*) se supără că noi am numit Ucraina stat independent. Asta-i bună! Dar parcă ea nu este independentă? Camarade, fă-ţi cruce şi uită-te în constituţia noastră. Deschide la articolul unu şi citeşte-l cu luare-aminte. Sau poate crezi că constituţia noastră a fost ticluită de «copii»?" (Asta e: în constituţiile tuturor fostelor republici din Uniunea Sovietică era specificat – cu suficient... humor negru, aş spune, – că ele sunt state suverane, dar – vai de libertatea lor!) Hviliovi continuă: „Sau poate, asemeni lui Iurineţ, votezi şi urli pentru Malorossia? De ce te întorci şi-i zâmbeşti ca un sclav filistinului rus?"
Mi se pare important de reţinut că în eseul său polemic Mikola Hviliovi întrevede deja şi decadenţa literaturii bolşevizate, scriind: „...chiar noi suntem cei care dorim să ajutăm noile forţe proletare din Rusia să iasă din băltoaca grafomaniei. Dacă oponenţii noştri nu cred că astăzi literatura moscovită se află în baltă, – să-l întrebe pe un oarecare domn, şi el le va confirma la ureche: «cu adevărat aşa este» ... Dar de ce filistinismul moscovit de astăzi (inclusiv cel proletar), doar cu excepţia vreunei duzini de povestiri (ceea ce nu e decât un strop în mare), trece printr-o atare decădere? De ce temele ei de palavre etnografice (toţi aceşti Stenka Razin, mujicii ruşi, Omeliko Pugaciov) – se consideră de bonton pe Parnasul moscovit?... De unde aceşti scriitori proletari de gradul trei gen Gladkov?..." (E adevărat, dintr-o eroare de înţelegere, autorul ucrainean îşi extinde interogaţia şi asupra unor scriitori demni – şi peste timpuri – de toată consideraţia: Pilneak, Ehrenburg, Şklovski, Al. Tolstoi. Sigur, aici îi joacă festa şi oarece îngustime de optică provincială, chiar dacă aspiraţiile sunt, necondiţionat, de europenizare.)
Dar – atenţie! – fiind printre cei care căutau izbăvire de mesianismul imperialist rus, Hviliovi cade uşor comic sau, poate, doar greu credibil, într-un mesianism al... fostelor provincii, gubernii ţariste, ajungând la concluzia că: „Şi ce ironie răutăcioasă e în îndemnurile de a ne orienta spre arta moscovită. Prin voia istoriei, ar putea fi exact invers: literatura rusă şi-ar putea afla balsamul magic pentru renaşterea sa sub arborele de impetuoasă vitalitate al renaşterii tinerelor republici unionale. În atmosfera primăverii popoarelor cândva asuprite. Iar aceasta se va întâmpla atunci, când geniile naţionale ale Ucrainei, Belorusiei, Gruziei ş.a.m.d. vor trece cu pas victorios, triumfal prin Europa Occidentală în sunete de fanfară, care va trezi din milenarul somn pe pipernicitul bărbos «căutător de Dumnezeu», înăbuşind pe veci în el sentimentul şovinismului imperialist şi impunându-i să-şi respecte vecinul".

Însă șovinismul și mesianismul rus nu avea să cedeze. Deoarece chiar și scriitorul proletariatului, adică și al internaţionalismului, Maksim Gorki, iată ce-i scria lui Mikola Tereșcenko, când acesta îi ceruse permisiunea să traducă în limba ucraineană nuvela „Mama": „Mi se pare că traducerea acestei nuvele în dialectul ucrainean (nota bene! – *L.B.*) nu este necesară. Mă uimește faptul că oamenii, propunându-și unul și același scop, nu doar își afirmă diferitele dialecte – tinzând să facă din dialect «limbă», ci chiar îi și asupresc pe acei veli-coruși, care s-au pomenit în minoritate în regiunea respectivului dialect" (7.V. 1926, Sorrento). Mda, de acolo din Italia, Gorki își cam dădea arama pe față... Sau, precum comentează Hviliovi: „Până și în autorul *Vestitorului de furtună*, până și în acest om care, evident, vrea să joace rolul «conștiinței pământului rusesc», până și în el se află imperialistul, propăvăduitorul mesianismului rus și al «adunătorului de pământ rusesc» pentru tărâmurile rusești, dar, în orice caz, numai nu pentru comunism. Și Gorki e un fals optimist, astfel că în el va învinge filistinul A. Peșkov din Sorento", conchide redutabilul polemist ucrainean.

După ce aduce elogii literaturii ruse, care „a fost pentru noi o rază de lumină în împărăția întunericului", referindu-se la opere celebre ca „Furtuna", „Război și pace", „Livada cu vișini", Hviliovi apasă din nou pana, scriind hotărât: „Dar permiteți-ne astăzi, când se deschid noi timpuri ale omenirii, să ne răsculăm contra fostului nostru Dumnezeu, deoarece acest Dumnezeu nu mai corespunde spiritului epocii... Marea literatură rusă nu mai este în stare să educe un om puternic și sănătos, om dintr-o bucată, om de fier, care să aibă nervi puternici și care nu s-ar târî în patru labe în fața vechilor idealuri... Literatura rusă nu mai este în stare să întreţină flacăra extraordinarei credinţe și adevărului bătăliilor civice..." Dur, tare spus! Și amintind – vă amintiți și dumneavoastră? – de intransigentul, necruțătorul prin cruzimea sa... retro-confraternă – manifest din 1912 al futuriștilor ruși, intitulat „O palmă dată gustului public" și în care se spunea: „Doar *noi reprezentăm chipul Timpurilor* noastre. Pentru noi sună cornul timpului în arta cuvântului.

Trecutul e sufocant. Academia și Puşkin – mai neînţeleși ca hieroglifele.

Să-i aruncăm pe Puşkin, Dostoievski, Tolstoi ș.a., ș.a. de pe Nava contemporaneității.

Cel ce nu-și va uita *prima dragoste*, nu o va cunoaște pe ultima. Cine dintre cei ușor creduli și-ar transforma ultima Dragoste în parfumatul desfrâu al lui Balmont? Oare în așa ceva să se oglindească cutezătorul suflet al zilei de azi? Care fricos, înspăimântat, nu ar cuteza să smulgă platoșa de mucava de pe fracul negru al cătanei Briusov?

Dânșii să fie cei luminaţi de zorii nemaivăzutelor frumuseţi?

Spălați-vă mâinile ce s-au atins de slinul cărţilor scrise de acești nenumărați Leonid Andreev.

Toți ăști Maksim Gorki, Kuprin, Blok, Sologub, Avercenko, Ciornâi, Kuzmin,

Bunin şi atâţi alţii alde ei nu au nevoie decât de o vilă pe un mal de râu.
De obicei, o atare recompensă destinul le-o oferă croitorilor.
De pe înălţimile zgârie-norilor privim spre nimicnicia lor!..." (Semnat: David Burliuk, Aleksandr Krucionîh, Vladimir Maiakovski, Viktor Hlebnikov.)
Apoi urmează o altă concluzie tranşantă, care l-ar fi putut pur şi simplu năuci pe fratele de sânge slavon, muscalul: „Vechea literatură euro-occidentală îi este mult mai aproape tineretului nostru chiar şi sub aspect ideologic". Incredibil, dar astfel, dureros, i-o spune un frate („mai mic") altui frate („mai mare")... Învederându-se implacabilul adevăr că un imperiu nicidecum nu uneşte, ci răzleţeşte, duce la propria sa dezagregare.

Avangarda, noii conchistadori şi fascismul... pozitiv

Anumite idei lansate de unii avangardişti ucraineni sunt (şi sună) de-a dreptul curioase, poate chiar... năucitoare. Astfel, după câte au fost să se perinde şi să se tot modifice în lume pe la mijlocul anilor 20 ai secolului trecut, când Mikola Hviliovi îşi scria articolele acut polemice, curajoase în lansarea unor idei insolite (spre exemplu – cea despre renaşterea asiată sau prezumţia că ţările mai mici, ca ieri colonii ale imperiului ţarist, ar putea să-i ajute Rusiei să se modernizeze; să se contemporaneizeze, să se occidentalizeze), unele poziţii ale autorului faţă de anumite fenomene astăzi ar părea de-a dreptul... scandaloase! În timpurile când fascismul italian se consolida, iar cel german abia se zămislea, până şi în Rusia bolşevică acest fenomen socio-naţional(ist) era nu doar... tolerat, ci chiar perceput drept forţă progresistă, înnoitoare, care să dea noi impulsuri şi motricitate accelerată vieţii sociale europene, în general. Iar Hviliovi se referă de mai multe ori elogios la respectiva fenomenologie-ideologie nemaicunoscută, ba – şi mai ciudat! – o pune în legătură de interacţiune posibilă cu (obsesia sa!) *renaşterea asiată*.
Din multe exemple pe care le-am putea reproduce, să-l înfăţişăm mai întâi pe cel din „Prima epistolă către tinerii scriitori": „În fine, citäm din Spengler pentru a ne afirma semeţ şi cu conştiinţa curată solidaritatea cu acest cugetător fascist în astfel de principii ale sale despre artă, care au fost şi vor fi să rămână axiomatice pentru toate timpurile, popoarele şi pentru fiece societate de clasă".
Apoi iată un alt exemplu, sintetic, să zic, extras din studiul „Ucraina sau Malorossia?": „Renaşterea asiată se caracterizează nu doar prin revirimentul educaţiei clasice, dar şi prin renaşterea unui om puternic şi integru, apariţia noilor conchistadori, cărora le duce dorul şi societatea europeană. Însă acest lucru nu a putut să-l înţeleagă burghezia. Când Copernic a introdus dubiul în concepţia despre lume dominantă la timpul său, Newton a reformulat ordinea universală. Iar astăzi fascismul vine să consolideze respectiva ordine. Şi chiar dacă această operaţiune este întârziată, ea nu poate fi percepută decât drept incursiune contemporană reuşită: temperamentul fascismului nu poate să nu

trezească simpatie." În viziunea aceluiași Mikola Hviliovi, „Gomindanul reprezintă un factor mult mai important sub aspect revoluţionar, decât oarecare Internaţională de la Amsterdam".

Scriitorul ucrainean nu face alergie la Freud, nici la Nietzsche, ci caută să îmbine obiectivitatea (suprafaţa) cu subliminalul (adâncul psihologiei umane), revoluţionarul cu... supra-revoluţionarul, să zicem, când scrie (în a doua epistolă către tinerii scriitori): „Artist în general" poate deveni doar o personalitate cu adevărat neordinară, care dispune nu doar de o serioasă experienţă de viaţă, dar, în virtutea unor premise freudiene, să-şi regleze activitatea creatoare pe drumul predestinat de oarba natură.

Veţi spune că aceasta nu e decât o abstracţiune?

Însă noi v-am sfătui să studiaţi psihanaliza.

Veţi spune că de aici nu e decât un pas până la misticism?

Iar noi v-am sfătui să nu confundaţi noţiunile: una e – mistica, și cu totul altceva – psihica...

Veţi spune că aceasta ar fi agitaţie pro-„supraom"?

Iar noi vă răspundem:

– Dar oare Lenin, Marx, Newton sau... sau... – oare aceștia sunt oameni obișnuiţi? Oare credeţi că ei nu se deosebesc cu nimic de iluministul nostru? Zadarnic!"

Incredibil, dar aceasta era starea de spirit, de înţelegere, de apreciere în plin bolșevism, în viitorul lagăr de exterminare umană, în Gulag...

Există o explicaţie a unei astfel de poziţii tolerante, ba chiar de empatie faţă de fascism. Pentru noi, ea e mai pe înţeles în context românesc, unde, să zicem, saluta sau susţinea fascismul (italian) până și cetăţeanul-scriitorul român Mihail Sebastian! Iată ce scria dânsul în 27 septembrie 1929: „Ceea ce admir de aceea în istoria tânără a Italiei este tocmai procesul brusc de încadrare pe care l-a trăit. Revoluţia fascistă a trecut linii și hotare, a diferenţiat și a stabilit raportări de viaţă distincte pentru oameni distincţi. Evident, o asemenea ordonare colectivă și salutară nu e fără riscuri și injustiţii. Dar când însăși resursele de viaţă ale unui popor sunt în joc, aceste riscuri și aceste nedreptăţi sunt neglijabile." Iar într-un alt articol din ziarul „Cuvântul" (24 decembrie 1931) condeierul român-iudeu se arată de-a dreptul entuziasmat de ordinul lui Mussolini, care promulgase o lege de protecţie a păsărilor pe insula Capri: „Toată istoria asta pentru că un om, un poet, le-a iubit și pentru că alt om, care era dictator, a înţeles. În ziua în care se va judeca opera fascismului, această mică poveste va cântări cred greu în registrul justificărilor. Cu atâta lucru, se poate scuza nu numai un regim, dar o istorie". Ce mai vorbă! – exemplul poate intra chiar în istoria mișcării ecologiste universale... Iar atitudinea ca atare, pozitivă, să zic, faţă de fascism a unui evreu român se explică simplu: pe atunci, acest regim ce avea să ajungă la o sângeroasă bestialitate încă nu inclusese în doctrina sa antisemitismul. De unde și empatia lui Mihail Sebastian. Dar, cu timpul, anti-

semitismul este însușit nu doar de fascism, ci, în anii 40-50, și de bolșevism, în URSS având loc numeroase procese individuale sau colective, ale căror acuzaţi erau de origine semită.

Identitatea lingvistică: salturi mortale, lupinguri

În anii 20-30 ai secolului trecut, la ordinea de zi a avangardei literare ucrainene, dar nu numai a ei, stăteau și atât de bulversantele probleme ale identităţii lingvistice, ale funcţionalităţii moderne a limbii ucrainene care, secole la rând, fusese „umilită", marginalizată de oficios-imperialista limbă rusă. Limba kievenilor se cerea imperios recondiţionată, înnoită, împlinită, desăvârșită, lucru înţeles perfect de moderniști și avangardiști care, asemeni colegilor lor ruși, dar din alte perspective și presaţi de alte necesităţi, au declanșat un adevărat proces de neologizare. Precum un adevărat fanatic în domeniu s-a manifestat Mihail Semenko, contribuţiile sale sau – ale dicţionarului personal – contabilizând circa 700 de noi verbocreaţii întru extinderea ariei de expresie și a expresivităţii limbii neamului său. O mare parte dintre ele, după expresia creatorului lor, „fac salturi mortale" sau lupinguri. Într-adevăr, multe noţiuni se dedau, parcă, unei acrobaţii spectaculoase, dar, nu o singură dată, – (și) o acrobaţie în sine, fără priză, fără șansa ca respectivele noţiuni să fie preluate, utilizate, vehiculate, înrădăcinate în limbajul curent. Sunt bine modelate, împletite, dar neluate în seamă de ceea ce se numește comunicarea vie. Pavlo Ticina *a verbocreat* și el mai bine de 600 de noţiuni. A produs/ a propus noi unităţi semantice ucrainene și neoclasicul Maksim Rilski.

Astfel, moderniștii riscau să cadă în exagerarea transcrierii radicale a literaturii predecesorilor și, respectiv, a remodelării limbajului acestora. Erau timpurile ce ar fi putut avea drept epigraf și deviza avangardist-poetică a lui M. Semenko: „În fiece zi / eu râvnesc noi cuvinte. / Noi cântece / idei noi". Însă fenomenologia și amploarea verbocreativă derutau, nedumereau, enervau, provocau atacuri vehemente, precum cel al criticului literar Vasil Ciaplenko, ce scria că futuriștii „clatină sub aspect social (etic) sistemul echilibrat al limbii".

Deloc mai în largul său s-a simţit limba ucraineană și în perioada sovietică, când i-a fost impusă modestia, ba chiar penuria noţională, o uzanţa cotidiană, „de bucătărie", și mult mai restrâns una ştiinţifică, filozofică. Astfel că procesul de reînnoire și perfecţionare a expresiei și expresivităţii rutene a continuat și continuă (în special după destrămarea URSS). Mulţi scriitori ucraineni consideră că neologizarea, verbocreaţia sunt obligatorii pentru un adevărat creator. Imperativul verbocreator a fost impus de starea generală precară în care s-a pomenit limba ucraineană la căderea imperiului rus, neomogenitatea, complexitatea, „densitatea" și „intensitatea" ei în diverse regiuni ale ţării. Dacă regiunile vestice ale Ucrainei, care au fost sub influenţă poloneză, sunt considerate că se află într-o situaţie mai favorabilă de conservare și, concomitent, dezvol-

tare lingvistică, cele estice (Harkovul, Doneţkul, să zicem) sau sud-estice (în special Odessa, Crimeea) utilizează mai curând un argou, decât o limbă în plinătatea ei de vocabular, ce i-ar asigura o funcţionalitate eficientă, panucraineană. Sincopele, discontinuităţile, „golurile" de sens, de expresie sunt catastrofale. Dacă apusenii folosesc o limbă-model, dar şi ea în continuu proces de înnoire, completare, achiziţii, pe calea împrumuturilor din alte limbi sau prin creare autohtonă de neologisme, populaţia din est şi sud-est operează cu un argou elementar, cu un vocabular neadus la zi. Astfel că scriitorii, în primul rând, îşi văd misiunea în a-şi ajuta poporul să atingă o omogenitate în expresie, comunicare, plăsmuire de literatură şi cultură, de suprastructură a spiritului de coeziune.

În a doua jumătate a secolului trecut, unul dintre creatorii remarcabili de noi unităţi lingvistice s-a dovedit a fi prozatorul Pavlo Zagrebelni. Precum glumesc unii critici, el ar fi un tată cu foarte mulţi copii, trimiţând în cuprinsul limbii ucrainene peste o mie de progenituri.

În fine, literatura continuă, ajută limba poporului său să se dezvolte, să se înmlădieze. În pofida vitregiilor socio-politice şi scurtimii veacului omului/scriitorului, unele neologisme supravieţuiesc, îşi rătăcesc prefixul „neo", „pierzându-se" (activ!) în infinitudinea noţiunilor curente ale limbii funcţionale în toată amploare ei, în toate sferele existenţei umane care îşi cer expresie, mărturisire, dăinuire.

Modificări de canon, de prozodie. Eliberarea de prejudecăţi

Procesele înnoitoare în domeniul limbii erau însoţite şi de reformele, modificările de viziune şi canon în însăşi creaţia poetică, în prozodia avangardistă care se orienta spre forme şi modalităţi de liberă circulaţie a semanticii poetice. De fapt, poeţii anilor 20-30 continuau ca şi cum tentativele predecesorilor, Ivan Franko şi Lesea Ukrainka, de a moderniza discursul, de a-l descătuşa, de a-l diversifica în mijloace şi posibilităţi expresive, apelând la versul liber, aidoma confraţilor ruşi şi occidentali. Redutabili în aceste procese au fost Mihail Semenko şi Valerian Polişciuk, primul reprezentând futurismul, cel de-al doilea – constructivismul. M. Semenko, declarat „rege al panfuturismului", nota programatic: „Între poezie şi proză – eu unul mizez pe proză şi pe poezia în proză". Iar Polişciuk era adeptul şi propagatorul dinamism-spiralismului, detestând tradiţiile literare în întreaga lor diversitate, fiind de părerea că: „Este plăcut să distrugi oarecare norme, anchilozante, care imobilizează voinţa omului, este plăcut să eliberezi societatea de prejudecăţi – fie de viaţă, fie literare".

Însă esenţa nu consta în a epata doar prin îndemnuri teoretice, deoarece graţie eforturilor acestor doi autori remarcabili, adepţi ai experimentului creator, versul liber s-a încetăţenit în literatura ucraineană, pentru ca, ulterior, să influenţeze benefic evoluţia poeziei din deceniile 6-7.

Renunţarea conştientă la canoanele metricei, intensificarea emisiei fragmentate prin evitarea unor părţi componente ale propoziţiei, simplificarea şi directitudinea expresiei, dar fără a o priva de prezenţa spiritului metaforic, practica nominalismului, „fluxului de conştiinţă", uneori – şi a celui subliminal, utilizarea simultaneităţii semantice prin suprapunerea sau derivarea de noţiuni prin verbocreaţie, în cazul acestor şi altor autori nu era motivată doar de dorinţa de a – cum se zice – ajunge la „poamele străine" (poate că şi la ciorchinii „acri" din fabulă), ci şi de acutizarea receptivă a sentimentului realităţii nemijlocite, de dorinţa de a folosi cuvintele... „cuvânt cu cuvânt", adică în sensul lor direct, dar şi a sensurilor... polisemantice din subliminal, reanimând uitatele posibilităţi ale culturii lingvistice păstrate în elementele ei primordiale în forme „fixe, atomice". Astfel, în cazul celor mai talentaţi avangardişti, versul liber atinge forme noi, specifice, mult mai rafinate ca de obicei, obţinând şi noi partituri, aranjamente prozodice. Protagoniştii cultivării versului liber acordă o importanţă specială *ritmomelodicii*, transcrierii sunetelor, nuanţelor.

Plus la asta, în scrisul avangardei lumea, universul îşi deschid tot mai larg spaţiile, poetul futurist se documentează în geografia, istoria propriu-zise, în patrimoniul cultural al civilizaţiilor, toate condimentate cu exotism şi, bineînţeles, cu metafore poetice provocatoare, nu rareori – sclipitoare, autentice *sui generis*. El chiar propune/ vorbeşte despre „tramp" (M. Semenko), noţiune preluată şi de alţi confraţi, şi care e înrudită cu contemporana, englezeasca noţiune de *globe-trotter.* Exemplul ne e la îndemână, îl întâlnim, să zicem, într-un scurt poem al lui Gheo Şkurupi, intitulat chiar aşa: „Tramp" – cuvânt neatestat de niciun dicţionar ucrainean şi care sugerează o gamă de sinonimie mai largă: vagabond, peregrin, călător versus – precum menţionam – general acceptatul, peste ani, *globe-trotter.* Reproduc poemul integral (am preferat noţiunea de „vagabond" în nuanţa ei nobilă de *vagabondaj cultural*, sugerată, de altfel, şi de unii colegi ucraineni:

pe largile magistrale
mondiale
la intersecţiile dintre
africa şi asia
să stai sub pod de beton
scuipând în apele ademenitoare spre
vapoare transoceanice
aligatori
curenţi mondiali
  cai
ce vor necheza muzica în
sahara klondike india
yukon şi alaska

unde se vor împleti înde ele potecile aleilor
sub picioarele neobositului vagabond

Avangardiștii au fost printre primii care au intuit fantasticul proces, numit azi globalizare, iar McLuhan ar fi putut cita masiv din creaţia lor în studiul său despre „satul global" (sintagmă lansată în 1960). Să ne amintim că Velimir Hlebnikov publica în 1917 „Proclamaţia preşedinţilor globului pământesc" care, „ajustată" la ideile abordate aici, nu ar fi decât „Proclamaţia... primarilor satului global", peste care *pilotează* poetul Mihail Semenko:

Vă salut, tineri aviatori,
Și căldura mâinilor v-o strâng.
S-a dizolvat ecuatorul artificial,
La pragul meu deja crește bambus.
Eu luminez inimile cu licăriri de benzină,
Vuiet de elice și chipiuri de piele.
Orice îngrădituri doborâți-le sonor –
Internaționalizați stepele.

A scrie și a vedea: poezia picturală

Iarăși paradoxal vorbind, prin constructivism se afirmă (și)... destructivismul (în sfera tradiţiilor, clișeelor canonice, ortodoxismului formelor, gamei stilistice, pledoariilor prozodice etc.). În acest context se înscrie, bineînţeles, și *poezia vizuală,* picturală – „poezomalearstvo" – în originalul ucrainean, precum a numit-o Mihail Semenko care, de asemenea, ca protagonist al acestui gen, nu că era loial meta-artei, ci chiar o propaga. Principiile estetice legate de „noul" gen poetic Semenko și le-a expus în „Cablopoemul transoceanic" (1921) și în „Mozaicul meu" (1922), texte ce constau din poeme-hărţi vizuale aparte, regizate conform principiului placardei constructiviste. În respectivul domeniu, au experimentat cu succes Gheo Șkurupi și Mikola Bajan. Iar poetul și prozatorul Andriy Ciujiy și-a elaborat romanul „Ursul vânează soarele" (1927-1928), configuraţia textului căruia a fost sugerată de conţinut, ilustrându-l /comentându-l, parcă, pe acesta sub aspect vizual. Mie unuia, unele dintre ideogramele din text (imaginea din litere a calului, să zicem) îmi amintesc fără dubii de Apollinaire dedat copios experimentelor poeto-grafice în *Caligrame* (perioada 1913 – 1916) care ar fi „o idealizare a poeziei verslibriste și o precizare tipografică într-o epocă în care tipografia își termină strălucit cariera, în zonele mijloacelor noi de reproducere, cinematograful și patefonul". (Ce să mai zicem noi în era computeristicii, când ordinatorul face minuni grafice și nu numai?) Uimitor fiind însă, mai remarca Octavio Paz, că Stéphane Mallarmé totdeauna receptase poezia ca pe o artă a verbului și provizoratului, ca vorbire. De

aceea o și percepea ca pe un dublet al muzicii și dansului; *ca pe un teatru al cuvintelor* (cursivul meu, *L.B.*). Aceasta ar fi și motivaţia importanţei pe care o acorda prezentării tipografice a paginii – ca spaţiu în mișcare. Pentru că, pe de o parte, textul scris ar reprezenta parcă o partitură. Pe de altă parte, reactualizând aproape complet abrogata, de către tipar, semnificaţie dintre rândurile vizuale și cele verbale, noua grafică prozodică a inaugurat un alt tip de carte. O atare mutaţie, adică cea de transformare a cărţii în obiect, care nu că inserează poemul, ci, mai curând, doar îl translează, reprezintă numai un singur aspect al mutaţiei generale, unul dintre elementele componente ale procesului de materializare a cuvântului, esenţialmente important pentru poezia modernă. În fine, prin modificarea atitudinii faţă de *scriitură* se explică și apariţia poeziei vizuale (acel teatru al cuvintelor!), ilustrată și de *Caligrame*, pe care Apollinaire le considera „o idealizare a poeziei verslibriste".

Și cartea lui Mihail Semenko *Semafoare spre viitor* constituie un argument... vădit că atare vizualizare sau această altfel de „amorsare" a discursului dă de înţeles că „un text nu poate fi abordat (exclusiv – *L. B.*) pe baza unei gramatici a frazei care să funcţioneze numai pe baze sintactice și semantice", deoarece expresiile respective „câștigă semnificante diferite în funcţie de diverse situaţii enunţiative care, în mod firesc, implică procedee deictice, menţiuni, presupoziţii de diferite tipuri", precum opina Umberto Eco în eseul *Lector in fabula*, în tentativa de a stabili, împreună cu alţi semioticieni, o teorie a discursului. Așadar – reiese – poezia mai e în stare și de sugestii... extra-lexicale.

Însă, în plan istoric, grafismul prozodic sau, (și) altfel zis, atare *ideograme lirice* nu erau ceva absolut necunoscut, tentative de rezolvări *verbo-grafice*, să zic așa, întâlnindu-se încă în literatura antică, ba chiar probate și de unii dintre „vecinii de epocă" ai avangardiștilor, simboliștii –, în contururile lor *poeto-grafice* recognoscibile, compuse prin plasarea „constructivă" a literelor, se întâmpla, parcă, repoziţionarea planurilor esteticului și utilitarului, abstracţiunii și determinatului, obiectivităţii și subiectivităţii. (De aici încolo, punându-se la, bineînţeles, radicală încercare autoritatea Gramaticii canonice, până a o priva, ușor umilitor, de majuscula numelui său de știinţă.) Au existat *verbo-grafismе* și în vasta perioadă dintre antici și moderni, Benedetto Croce amintind că „jocuri și ciudăţenii lexicale și metrice" se întâlnesc în vechile tratate de Poetică (*Dicţionarul poeziei populare* al lui Affò, apărut la Parma în 1777), iar cele mai multe exemple le oferă volumul *Rythmica* a părintelui Caramuel, editat în 1678; o selecţie de „dificultăţi și ciudăţenii literare" (compoziţii poetice în formă de cimpoi, de baltag, de cruce etc....) este inserată și în *Literatura naţiunii* (apendice la *Istoria universală* în 35 de volume, 1838–1846) a lui Cesare Cantù. Prin urmare, s-ar putea susţine cu destul temei că ingenioasele *caligrame* apollinaireiene pur și simplu „resuscitau" „poezia vizuală", cam în aceeași perioadă fenomenul respectiv întâlnindu-se și în literatura rusă și ilustrat de așa-numitele „poeme-beton-armat" ale lui Vasili Kamenski; s-a păstrat și

o primă schiță a manifestului lui Velimir Hlebnikov, intitulat *Litera ca atare*, din 1913, în care există deja și „letrism", și „poezie vizuală". (În avangarda rusă, în același an 1913, este anunțată și „poezia obiectuală", odată cu *Tartea* (cartea) *transrațională* (*Zaumnaia gniga* (kniga) a lui Aleksei Krucenîh, de primul exemplar al căreia fusese prins un nasture de la pantalonii autorului. Iar în 1915 V. Kamenski expune două „versotablouri". (Cam) în același context, este irezistibil să nu amintim și de ego-futuristul Vasilisk Gnedov, numele căruia astăzi nu mai e cunoscut decât unor exegeți, însă care a fost o personalitate inventivă unicat, fiind considerat primul reprezentant al „anti-artei": una din creațiile sale, *Poemul sfârșitului*, consta doar dintr-o filă albă, pe care însă el „îl citea" în fața publicului, executând câteva mișcări dirijorale.)

Inclusiv în ariile avangardismului ucrainean, fenomenul vizează, deci, un demers mai cuprinzător, când prin *figurativizarea* textului se caută tangențele sugestive dintre concretul „pipăibil" și spațiul extra-cotidian al artelor. În anumite cazuri, s-ar putea spune că respectivele compoziții în baza alfabetului abordat (și) sub aspect ludic, ca și în cele ale pictorilor cubiști, sunt „împănate" din elemente lirice.

În acest context general, bineînțeles că sunt interesante teoretizările lui Mihail Semenko despre poezia picturală, incluse în compartimentul teoretic al prezentei antologii.

Dar, ca și întregul proces avangardist, experimentele cutezătoare ale autorilor ruși și ucraineni au fost categoric curmate la începutul anilor 30. Când, de fapt, a început să fie curmată și viața autorilor, căzuți jertfă terorii staliniste.

ANCORAȚI ÎN LUMINĂ

Călina TRIFAN

SOI DE TĂCERE

De fiecare dată
când vorbele noastre nerostite
tandru se-mpreunează
tulburaţi
toți percep totul...
în astfel de anotimpuri,
pe benzile aglomerate
mai hotărâtă viaţa
își vede de drum
și Dumnezeu nu întârzie-o clipă.

LUMEA E PLINĂ DE MILOȘI

Zgomotul îl neagă
dar el rămâne senin
liniștea îl ignoră
dar el îi dă un like
cu prietena sa fantezie
în jurul său se rotește
și-n fiece zi
câte-o cartolină cu o poezie
pomanagiilor străzii dăruiește –
e plină lumea de miloși.

ÎMPĂRTĂȘANIE

Cu firimituri de anaforă
ne îndopăm

spre suprema împăcare
totuși
ceva plutește în aer
dar ce anume –
n-avem încă știre.
Imaginaţie, inima mea,
căci tu eşti singura
care poţi mai multe spune
despre ce n-are înţeles
dar ne ţine ancoraţi în lumină.

ÎMPUNSĂTURI ÎN INIMĂ

Inimă a mea,
nu mai încapi un ac,
de ce atunci
nu cunoști îndestularea?

TOAMNĂ

Arborii ţin morţiș
să-și ia și ei zborul
după păsările
care, vezi, inimile le-au rupt,
lasă-i să plece instant
și între anotimpuri
să păstreze fără 'ncetare
fluturii din stomac.

CEL MAI CITIT POEM

Poemul acela pe care
visam să-l scriu cu tine, Doamne,
la patru mâini
pentru a fi cel mai citit poem
din cartea vieţii
neîmpiedicat
precum mi-ar plăcea
mie să compun
acum liniștea nopţi-l șoptește
și cu cât ascult

în întuneric
sunetu-i de cristal mai mult
cu atât îmi dau seama
că n-are pereche
e măsura tuturor poemelor
și de frumusețea lui
căzând ca lumina pe carte
în zori
poți să mori.

FORTUNA

Ceas
cu ora și data gravate
fără de chip
în sfârșit văzute.

ANII

Ca o naivă de la fiecare
minuni am așteptat
acum știu că numai tu, imaginație,
ești aur curat
mă calcă pe nervi
dar de când o iau drept alta
viața n-are încotro
și îmi arată fața
ei adevărată.

VÂNT PRIELNIC

La hotarul anilor
oriunde lângă morminte
începi să te simți
ca la rudele cele mai apropiate
care te-așteaptă
cu brațele deschise
la orice oră din zi
sau din noapte
nu te întreabă nimeni
ce vânt te-a adus...

ÎNDRĂGOSTIT DE TĂCERE

Vitalie RĂILEANU

***

în acest remun de aer
singurătatea mea are un loc aparte
pânza spaţiului, transparentă
developându-mi chipul
aici nu exişti nici tu
doar marea
şi lipsa lipsei
adoraţia statică a sinelui
este singura stare
fără şanse de recuperare
eu am ucis în mine
amintirile
am întins capcane viitorului meu
şi totul a dispărut
lăsându-mă singur
stăpân peste acest remun de aer
în care însumi
nu mai sunt vânatul
ci doar uitatul
întreg
rezist în această derivă
deghizat în dorinţe
într-o pândă febrilă
cu dinţii încleştaţi
cu ochii închişi
alung cuvintele lascive
lăsând să-mi cadă perla salină
din ochiul stâng
ca o lamentare de sevă nubilă...
în acest remun de aer

am descoperit dialectica singurătății

***

voi ridica un singuratic *Far maritim*
și oamenii vor veni din toate mările
către farul ridicat din ne-credința
însinguratului de mine

va fi un *Far maritim*
sensibil la cea mai infimă alternare
din labirintul interior
sunetele surde
unduite din vuietul mut al depărtărilor
vor răni talpa acestui far
cu incizii adânci
prin care se va scurge
cu un plânset parcă
sângele de negru granit
limpede coagulând cristale de sare de mare

imensul val de oameni
cu pietate va preamări existența *Farului singuratic*
iar șoaptele de alinare
îi va trata plaga
cu naive versuri de dragoste
atât de străine unui *Far singuratic*

***

Sunt îndrăgostit...
de astăzi
voi adora doar Tăcerea... *Vântului Bora*.

Simt cum minutarul ceasului meu
fixează cadența pașilor
și ale convingerilor mele,
iar ea,
această patimă a mea,
– Tăcerea,
conturează atâta soliditate
încât mi-e greu
să mai inhalez ozonul emanat
atât de rarefiat

al timpului prezent
dar
...
Sunt,
uite,
îndrăgostit de Tăcere,
iar tu,
poţi vocifera iarăşi nimicuri
despre
devotament,
infam(e)ant,
clasament
şi...
doar atât...

Tăcerea
e Marea mea dragoste!

Sunt îndrăgostit...
de astăzi
ador doar Tăcerea...

***

Viaţa mea-i această zbuciumată mare
cu cerul-ntors pe dos
pe care o străbat corăbii solitare
unde doar noaptea se sărută cu stelele

cerul acesta
şi marea aceasta
este o tristă poveste
ce îţi voi spune-o când o să adormi

viaţa aceasta-i creată din fulgere şi tunet
cu gust sălciu ca o scoruşă
şi
când o percepi
când o muşti
o înghiţi putredă
cu viermi gelatinoşi
şi dulci
vei simţi că timpul nu are odihnă
ca velastraiul zburătorului mare

e veșnică?
mă întrebi
nu știu
voi merge cu tine-mpreună
să alung tristeţea cu ochii
din lună

viaţa mea e această mare
cu cerul întors pe dos
pe care o ador cuvios
aici
noaptea se scaldă în stele
iar clipele sunt doar o despărţire
uitată de timpul străin fără ele

Confesiune

Încep să-mi amintesc, cât de ușor
reușeau atâtea să-mi scape
când prin mări și oceane
împărţeam nepăsător
irisul visului în străine ape.

Adesea cu vântul serii mă împrieteneam,
care în pânza bricului meu înnopta,
iar libertatea mă aștepta
ca trista Cale Lactee.

***

nu sunt sigur dacă am fericit pe cineva
sau dacă am fost fericit
până acum...
dar știu că m-am învăţat să navighez
având rivalităţi și pasiune
fără râvnă telsocratică
vă rog
nu-mi imputaţi autocritica
știu că-i un vampirism
al esenţei!

Rătăcit

Acest călător maritim,
rătăcit printre curenţii *Vestfiorden*
mereu plutind,
mereu ajungând în porturi străine,
caută dragostea femeilor necunoscute
care-l cheamă cu voci de sirene:
„vino
încercat matelot
la lumina stelelor migratoare
sărută-ne degetele îngheţate
sânii dornici de prunci *apolonici*".

Și el,
călătorul maritim,
sculptează în negrul granit al stâncilor
chipuri de femei fericite
și le cântă de dor și amintiri,
apoi dispare împreună cu alte corăbii rătăcite
să mai răscolească timpul și apele întinse.

Totul se întâmplă
în aceste reci și ceţoase fiorduri scandinave,
între *Lofoten* și *Vesterălen*,
unde rătăcește un străin călător matelot,
căutând
femeile necunoscute și corabia pierdută
în strâmtorile de gheaţă
ale mărilor solitare...

Doar furtunile de mare

Astăzi am înţeles
că doar furtunile de mare
nu-și aruncă furia
peste tine
și vor rămâne veșnic acolo
în acel imens larg singuratic al meu
dincolo de o stâncă solitară...

Peste ani
obrazul ţărmului

ce l-am părăsit
va avea nenumărate riduri
iar tu
vei auzi
sau
probabil
vei sesiza
o ușoară răsuflare
ce se chinuie în adâncuri
visând dorul de Tine
ființă cu sângele sterp
rămasă în stânca de sare
de pe Capul bunei Speranțe.

Cu buzele crăpate
și cu ochii reci
vei dezmierda
chinuitele
frumoasele
puternicele
Furtuni de Mare...

***

Dureros
mă apasă
coperţile cărţilor mele,
mă ia drept prizonier o noapte păgână,
smulsă de pe aripile albatroșilor solitari,
fiordurile nu-mi șoptesc amintiri,
nu mai aud nici șuieratul balenelor
și iată
că
mă așez în braţele tale –
Timpule
ca un străin
pe care l-ai pierdut cândva…

***

Când ai venit la facultate,
cel mai bătrân cireș de lângă blocul nr. 1
ne-a îndulcit cu fructe mici și amare,
aruncând rodul pe trotuar,

pe pervazul Aulei Magna
iar noi,
doi naivi,
proaspăt înmatriculaţi la Litere,
răspundeam genezei
cu buzele coapte…

Eram un marinar
rătăcit printre necunoscuţi.

Patimă

Sunt împătimit de poezie
de acest univers al Cuvântului,
și de spunerea mallarméeană:
„le monde est fait pour aboutir
à un beau livre"...

Încerc să creez o Lume a mea,
incifrată/descifrată prin poezie,
doar nimic
din ce există
nu este lipsit de numire,
nespusul este numai potenţial
de existenţă.

Artă întemeietoare, la prezentul actual,
poezia s-a dezbrăcat de materie,
de contingent,
de provizoriu
și locuiește – nesfârșirea
nelimitarea,
ea și-a închis eșecurile în Cuvânt,
iar formele materiale ale sale
pot fi atinse de intuiţia mea,
de sensibilităţile mele.

Poezia este Lumea,
dar mai este și inter-lumea,
precedând existența.

Poezia mă ţine legat de interiorul acestei Lumi,
încătușat rămân în Umanitatea ei
și sunt oricând liber să plec

pentru că voi fi oricând liber să...
constat...

Am uitat să-ţi reamintesc
deosebitul proverb persan:
„... dacă îmi vei dărui două pâini,
voi vinde una
ca să-mi cumpăr flori”.

Și să-mi hrănesc poemele marine.

EU ŞI EU ŞI ALTELE

Oleg CARP

Eu și eu

Cu mult timp în urmă locuiam într-un orășel din Palestina. Într-o zi m-am pomenit în cu totul alt ținut. Nu că aș fi vrut să mă mut cu traiul altundeva, ci așa a bătut vântul și m-a adus aici.

Singur, pe un deal pleșuv, numai soare și secetă. Apă merg să îmi iau de la un izvor care se află foarte departe ascuns în peria de pădure din vale, la rădăcina unei sălcii. Un creion de izvor care țârâie câte o cană pe zi. Ca să nu stau să aștept până se umple cana cu apă, mă întorc pe chelia dealului meu. Așa că, umblând dimineața și seara după cana plină cu apă am bătătorit o cărare. Să fi trecut mai mult de zece ani de când mă aflu aici. În tot acest răstimp nu mă pot despărți de gândul că vântul ar fi putut să mă arunce aici. Trebuie să fie altceva la mijloc, căci vântul nu poate să poarte în zbor pe un om ca pe un avion de hârtie. Neprimind niciun răspuns la nedumerirea mea, am început tot mai mult să tac, mai că nu scot o vorbă întreaga zi. Tăcând așa și uitând de mine însumi, am observat într-una din zile că mi-a crescut barba mare cât un nor de pe cer.

Ca să mă apăr de plinătatea soarelui, îmi săpasem acolo, în capul dealului, o peșteră adâncă, cu un ciot de ciomag adus din vale de la izvor. Începeam de-a binelea în vizuina mea răcoroasă. Iar deasupra, cum ar veni, pe acoperișul casei mele, am înfipt între două pietroaie o cruce. Dacă te uitai dintr-o parte, adăpostul meu semăna leit cu un mormânt. Câteodată lipseam de acasă câte două-trei zile sau câte o săptămână. Mergeam în vale în căutarea hranei, iar

la întoarcere adesea mi se întâmpla să rătăcesc, mai ales iarna – nu găseam cărarea înapoi. Învârtindu-mă într-un călcâi, cu palma cozoroc la ochi, îmi săltam privirea de pe un deal pe altul apoi peste soare, apoi iar peste un alt deal, așa până când în sfârșit dădeam cu ochii de crucea mea, și atunci eram salvat.
Îmi făcusem pat dintr-un braț de nuiele tinere legate între ele cu coajă de tei, iar la capătul patului în loc de pernă am pus un mănunchi de pelin. Înainte de culcare, îmi scoteam capul din peșteră să privesc bolta. Tăcerea era atât de limpede, încât adesea adormeam cu ochii deschiși de mirare. Într-una din dimineți, zorii abia se crăpau, am tresărit de frică simțind mâna cuiva pe un umăr al meu. Pentru că de când mă aflu aici nu mi s-a întâmplat așa ceva niciodată. Frecându-mă cu pumnii la ochi m-am trezit înspăimântat de ceea ce văd. Un bătrân cam de vârsta mea ședea pe pat la capul meu privindu-mă cu o blândețe de neînchipuit. Firește că îndată am întrebat de el cine este. Iar el mi-a zis că sunt eu. Auzind acestea, m-am ridicat brusc în capul oaselor, mult mai înspăimântat, repezindu-mă după un țăruș ca să mă apăr. Dar când m-am întors spre el nu mai era acolo. Pentru a mă convinge că nu visasem sau că nu era vreo nălucire de-a mea, m-am stropit pe față cu puținul de apă ce-mi rămăseseră în cană. Însă pe loc mi-am dat seama că toate acestea se întâmplau din cauza insuficienței de hrană. În orice caz, astfel îmi subțiam din marea frică stârnită de acel bătrân. În comparație cu mine, care abia de îmi ajunge apă pentru băut, nu și pentru spălat, de la acela mirosea a flori de tei. Cu toate acestea, ca să îmi spulber teama din inimă, tot atunci am luat cana pentru a o umple din nou la izvor și pentru a aduna nuiele, din acestea aveam să meșteresc ușa la peșteră. De mult trebuia s-o fac, dar amânam.
Seara târziu, la întoarcere, când am ajuns pe deal, soarele dispăruse, a început să burnițeze. Iar când am intrat în peșteră s-a dezlănțuit un vânt puternic însoțit de bubuituri în cer. Nu îmi venea să cred ochilor și urechilor. După atâta timp de secetă a venit în sfârșit ploaia. Am aruncat nuielele înăuntru, iar eu, dornic până în măduva oaselor de această schimbare prea mult așteptată, am rămas afară în brațele vântului și a ploii care va veni.
A doua zi, ud leoarcă și nedormit, dar plin de fericire, am luat-o la fugă spre orășelul meu Palestina ca să îi întreb pe ai mei dacă a plouat și la ei. Ajungând într-un sfârșit în orășelul în care m-am născut, oamenii de acolo, chiar și rudele, m-au luat de nebun după ce le-am povestit cele întâmplate cu mine pe acel deal. Însă mult mai înverșunat mă priveau atunci când îi întrebam de ploaie.

Pruncul muri la final de dans

Așa tâlcuiesc neamurile mele, la fel judec și eu că Jlavca iarăși a avut de ales strâmb. Nu a fost pe la Biserică încă de la botezul său, de atunci, din ziua când buzele îi îmboboceau mustind de sânge roșu, împlinea șaptesprezece ani. A dat ieri în amurgul serii o umbră de petrecere, pe deal. Sărbătoare palidă, cu pometii scofâlciți, ca peștera. Fără muzicanți, fără zâmbete pe buzele nuntașilor. Adunătura aceea de oameni care s-a strâns la masa de sărbătoare pe povârniș, de-a

curmezișul cărării, văzută de pe ultima creangă, cea mai de vârf, a teiului, copac vechi, înrădăcinat pe cel mai înalt loc din sat, adunarea mesenilor cu tot cu prezența lor arăta mai degrabă a cumetrie la care pruncul muri la final de dans. De data aceasta Jlavca și-a ales pompier, unul gras cu dinții din față ruginiți. Nici nu mai țin minte la a câta nuntă a ei asist.

Cum ar veni, Jlavca, mătușă-mea, din nou a călcat strâmb... Statistic vorbind, este a cincea ei încercare de a se izbăvi de sine prin actul măritișului. Ieri cu unul azi cu altul. De la fiecare mire a născut câte o fată și un băiat. Ca în toți ceilalți ani, și în ăsta am fost poftit cu colaci la nunta ei. În ajunul festivității au venit la mine trei veri ai mirelui care s-au rugat mult să mă împreunez cu rudele a doua zi la masa de sărbătoare; știind cum a fost dățile trecute, am refuzat invitația lor, motivând că nu-mi văd capul de nevoile mele. Vaietele și insistența plângăcioasă a celor trei vlăjgani m-a scos din sărite. Într-un sfârșit a trebuit să accept invitația de a-i însoți. Deloc entuziasmat, mi-am aruncat scurta roșie de fâș pe umeri și i-am urmat. Nu puteam chiar așa să iau să mă deșert pe capul lor. Este cert, m-am dus cu ei ca să nu par nebun în fața neamurilor, nicidecum din dorință proprie. Ăștia trei care au venit să mă cheme păreau a fi din altă lume. Când am ajuns pe coastă începu să cearnă o ploaie rece. Amurgea, sub un cer vânăt sfârâia carnea de miel pe grătar.

Cu toate că am stat puțin cu ei, adesea mă retrăgeam de la masă sub un tufar de măceș cât mai departe de tăcerea nuntașilor. Mă așezam pe un ciot umed de rădăcină și mă miram de aflarea mea acolo. Era un martie văduvit de păsări și vânt. În loc de masă, femeile oftând au așternut pe jos un război ciuruit iar bărbații tăcuți au înfipt câte o aschie la fiecare colț a covorului, deși pe deal nu era vânt deloc. Nescoțând un cuvânt, mireasa a rupt și a împărțit pâine mesenilor. Nerugată de nimeni, Lupinca s-a apucat să pună la pâine tacâmuri încărcate cu varză murată și slănină. Iarba îngenunchea scrâșnind sub povara războiului pătat de vin.

Jlavca, mireasa, mereu prea se grăbește undeva. Nu se poate stăpâni nici pe o clipă. Acuș o vezi că se ceartă cu florăreasa care stă pironită la intrarea în ferma de capre cerșind o cană cu zer; acuș o vezi că se scarpină într-un loc sau în altul; că abătută își smulge sprâncenele fripte de soare; că se apucă să facă gargară în fața oglinzii oarbe. Mereu face altceva decât ceea ce ar fi bine să facă.

Că Jlavca își schimbă mirii ca pe niște scobitori de dinți, asta o știe tot satul ba chiar și cei de la periferia centrului raional. Jlavca, sora mai mică a mamei, de când o știu, vinde roșii la piață. Le fură de cu noapte din grădinile oamenilor iar spre dimineață le scoate la vânzare la poarta pieței. Odată, în timp ce își lăuda marfa furată în gura mare un țăruș de puștan i-a săltat fusta Jlavcăi cu vârful umbrelei, atunci pentru prima dată mi-am dat seama că sunt bărbat.

Vipus aleargă în somn

Soarele se pregătește de culcare. Lupinca deschide fereastra. Vipus închide ușa să nu se provoace curent. Pe masă crește un cactus. Pe sobă este pictată clădirea

circului. În casă este un singur scaun. Lupinca își prinde părul la spate. Lupinca își pregătește hainele de ducă. Fereastra dă direct într-o fântână arteziană. Vipus își scoate capul pe fereastră să ia apă. Lupinca părăsește oglinda ca să îl țină pe Vipus de un picior. La TV o fată albastră anunță datele meteo. În fântână se aude clipocind apa. Numai pentru o clipă Lupinca i-a eliberat piciorul lui Vipus. Lupinca a luat funia de sub pat. Cu un capăt i-a legat piciorul lui Vipus iar celălalt capăt de funie l-a prins de brațul candelabrului din tavan. Vipus sare într-un picior de la fereastră la circul de pe sobă și înapoi. Lupinca închide fereastra, tot ea trage perdeaua. Apoi, Lupinca deschide larg ușa. Vipus vrea apă, Vipus vrea flori. Vipus aleargă în somn.

Cu Lupinca în fân

Au trecut trei sute patruzeci și cinci de ani de când Vipus nu a udat florile. Din acest motiv dar și din multe altele, Lupinca a hotărât ca de acum încolo Vipus să nu îi mai calce pragul casei. Magazinul unde se vând portocale este situat după colţ, nu departe de casa Lupincăi. Acolo Vipus își va petrece cea mai mare parte din restul vieţii. De acum înainte, ca să își câștige pâinea și adăpostul, Vipus va trebui să mătură curtea interioară a magazinului, va trebui să curăţe zăpada de pe acoperiș, eventual va parca camioane și va primi nașteri de la cățelele de pe teritoriul complexului. După o muncă de peste trei decenii, administrația complexului comercial i-a oferit lui Vipus în schimbul acestor servicii o chichineață la subsolul magazinului ; era plasată la capătul unui coridor lung și năruit iar deasupra ușii scăpăra un bec de neon ars la un capăt ; o încăpere scundă și întunecoasă fără fereastră, loc în care înainte se depozitau borcanele goale, teul, căldările și tot felul de cârpe. Tot în urma hotărârii consiliului administrativ, Vipus primea o dată pe zi seara pe sub ușă câte ceva de mâncare. Însă el refuza să mănânce; împingea înverșunat farfuria înapoi pe sub ușă; muncea cu dăruire dar nu poftea să ia în gură nimic în afară de apă. Vipus slăbise și îi căzură umerii atât de tare că nu se putea vedea bine ce face de după barba sa. Chiar dacă nu prea avea somn, locul lui era unul din rafturile pentru borcane; nu dispunea de spaţiu pentru pat; din cauza acestor rafturi suprapuse abia dacă putea el să se strecoare pe ușă înăuntru; între rafturi și peretele opus încăpea doar mătura și bocancii; deschideai ușa și dădeai cu nasul în tălpile zbârcite a lui Vipus. Vipus postea și se ruga. Într-o duminică, directorul magazinului aflase cu ce se ocupă Vipus noaptea, a venit și i-a tăiat el cu mâna lui cablul electric care duce în camera lui Vipus. În ciuda nopţii, Lupinka repeta ceva la pian dincolo de perete. Cu două zile înainte să treacă în nefiinţă, Vipus făcu o gaură în peretele despărţitor, vârî pe acolo o floricică care căzu pe capacul pianului.

VIORICA CHIRCĂ: „CÂND INTRU ÎN SCENĂ, PARCĂ AUD VOCEA LUI VALERIU CUPCEA, VĂD MIZANSCENE CU MARII ACTORI AI NAȚIONALULUI"

– Dragă doamnă Viorica Chircă, ce ne puteți spune despre Chișinăul copilăriei Dvs.?

Sunt născută în suburbie, în Valea Dicescu. Funcționarele de la starea civilă i-au spus tatei că nu există numele Viorica, i-au cerut să aleagă între Vera și Veronica. Tata fiind un om foarte evlavios, a acceptat să fiu înscrisă cu numele Vera în adeverința de naștere. Dar toți ai mei îmi ziceau Viorica, acesta e numele meu adevărat. În copilărie trăiam într-o casă pitorească, pe strada Ciocârliei. Din vârful cireșului vedeam Chișinăul ca în palmă. Cea mai scumpă stradă din Chișinău pentru mine e Eminescu, veneam din deal cu mama, pe Drumul Viilor, apoi coboram pe Eminescu, aici e și teatrul unde am fost angajată încă din studenție.

– Când și cum ați debutat?

Primul rol l-am jucat în turneu, în satul Bulboaca, Lipcani, mi-am făcut debutul exact în ziua mea de naștere, 28 iunie 1961, când împlineam 20 de ani. Director al teatrului era pe atunci Vsevolod Anghel, eu eram studentă în anul doi la Conservatorul din Chișinău. Domnul Anghel era o somitate, mă iubea mult, îmi zicea: „Jiorică, dacă o să fii fată cuminte, o să ai pâine cu unt".

Pe atunci în teatru erau oameni cu suflet mare, trecuți prin război și foamete. M-au ajutat mult fiindcă eram foarte timidă, ei au crezut în mine, m-au încurajat. Și eu fac parte din generația de după război, am cunoscut foametea. Țin minte ca azi, aveam 4 anișori când mama mă înfășura într-o pătură – nu aveam haine și încălțăminte, mă înfășura ca pe o păpușă

căci eram numai piele și os, mă lua în brațe și veneam în centru, prin zăpadă, prin troiene, ea muncea în casele unor medici ruși și evrei înstăriți și primea coji de cartofi. Odată, am spus și eu o poezie și am cântat un cântec și mi-au dat o cănuță cu compot din fructe uscate și o felioară de pâine. Tata era într-un lagăr de concentrare, ca prizonier de război. Erau zile de groază, țin minte tot.

– Cum ați obținut rolul Veronicăi Micle din celebrul spectacol „Eminescu" de M. Ștefănescu, montat la Teatrul Academic Moldovenesc „Pușkin" de către Valeriu Cupcea?

În 1966 eu nu văzusem spectacolul „Eminescu", nu am fost la premieră. Nici nu eram în Moldova. Treceam prin momente tragice, fetița mea – primul meu copil, avea viciu cardiac și am mers la Moscova, medicii ne-au recomandat s-o operăm. De la Moscova am adus-o acasă în sicriu de metal.

– Nu știam, îmi cer iertare că vă răscolesc amintirile...

Inițial pe Veronica Micle o interpreta Constanța Târțău, apoi ea a plecat la televiziune. Valeriu Cupcea m-a invitat pe mine. Oamenii înmărmureau în sală când se juca spectacolul „Eminescu", ascultau frumoasa limbă română, aveau senzația că pe scenă într-adevăr se aflau Eminescu, Creangă, Alecsandri, Caragiale, Micle. Machieuza Tatiana Socolov făcea niște portrete uimitoare, actorii semănau întocmai cu personajele. Acum, de fiecare dată când intru în scenă, parcă aud vocea lui Valeriu Cupcea, fără să vreau văd mizanscene, aud glasurile actorilor, chiar și pereții parcă au absorbit ceva din ființa lor.

– Ați comunicat cu Eugeniu Ureche?

Eugeniu Ureche era un mare intelectual, era pictor, sculptor, el văzuse teatru adevărat, teatru românesc. Nu prea comunica, nu era foarte sociabil. Nu spunea complimente, la o premieră, se ținea cumva aparte, mergea împărătește, era mai presus de toate. Îmi amintesc că după o premieră nu mi-a zis nimic, a trecut în culise și doar m-a tipărit pe umăr, fără să mă privească. Pentru mine gestul acesta a fost cea mai mare apreciere.

– În trupa fostului Teatru „Pușkin" activau maeștri precum Arcadie Plăcintă, Mefodie Apostolov, Trifon Gruzin, Gheorghe Hasso, Vladimir Cocoț, Valeriu Cupcea, Petru Baracci. Dar dintre actrițele Naționalului pe cine admirați?

– O, pe această scenă au jucat și Domnica Darienco, și Ecaterina Cazimirov și, desigur, marea Constanța Târțău. Dar vreau să vă spun că deși în teatru erau legende ale scenei, totuși trăiam uniți ca o familie. Cei mai în vârstă aveau grijă de noi, ne erau ca niște părinți.

– Ce influență avea Comitetul Central al Partidului Comunist asupra Teatrului Moldovenesc Academic de Stat „Pușkin"?

– Nu se făcea nimic în teatru fără aprobarea Comitetului Central al partidului. Spectacolul „Eminescu" a fost interzis pe motiv că textul era românesc. Țin minte că după ultimul spectacol ne închinam în fața publicului și deodată spre scenă a zburat un obiect de fier, l-a lovit pe Valeriu Cupcea, i-a spart fruntea, i-a rupt sprânceana,

apoi a ricoșat spre mine, a trecut prin peruca mea. Când m-am uitat spre Cupcea, pe fața lui picura sânge...

E cunoscut și cazul când, în 1952, Eugeniu Ureche a montat aici „O scrisoare pierdută" de Caragiale, iar pe afiș era scris că piesa e tradusă în moldovenește, din limba română. Era pe vremea lui Stalin. Pentru ca să obțină permisiunea de a-l monta pe Caragiale, Eugeniu Ureche împreună cu Vsevolod Anghel au mers la Comitetul Central. În urma unor discuții la CC, au acceptat compromisul și au „tradus în moldovenește" câteva cuvinte din piesa lui Caragiale („onorabile" a fost înlocuit cu „onorate", „stimabile" cu „stimate" și „avem și noi faliții noștri" cu „avem și noi bancruții noștri" – n.n.).

Se mai știe că Andrei Băleanu a fost persecutat de partidul comunist, spectacolele lui „Revizorul", „Liubovi Iarovaia" și „Romeo și Julieta" au fost interzise numai pentru că erau realizate în baza unor traduceri românești. Ce să vă mai spun? În colectiv, mai ales la adunări, se vorbea mai mult în limba rusă. Cât despre mine, îmi amintesc că în 1981 mi-au acordat Ordinul de Onoare și apoi mi l-au retras fiindcă eu n-am fost comsomolistă și nici membru de partid. Doar după ce a intervenit Valeriu Cupcea, mi-au restabilit Ordinul de Onoare.

– Ce vă amintiți despre anul 1989, când a fost închis Teatrul Academic „Pușkin" (actualul Teatru Național „Mihai Eminescu")?

A fost o lovitură pentru întreaga trupă. E-adevărat că existau conflicte în interiorul teatrului, colectivul era împărțit în găști. Dar s-a făcut o greșeală că trupa a fost lichidată, actorii și regizorii s-au pomenit dintr-odată aruncați în stradă. Era imposibil să-ți găsești de lucru, mulți colegi de-ai noștri n-au rezistat, s-au prăpădit.

– În 1990, actrița Diana Barcaru s-a aruncat de la balcon...

Da, s-a aruncat de la etajul cinci. Moartea Dianei Barcaru ne-a cutremurat. Colegii ziceau că Diana nu mai avea mâncare, în frigiderul ei era numai jumătate de varză. Cei care au găsit-o după ce se aruncase în gol povesteau că ea zăcea însângerată și o pisică îi lingea rănile.

Unii dintre actorii rămași fără mijloace de existență mâncau resturile de la cantină, alții umblau cu cerșitul. Din păcate, atunci a fost distrus și muzeul teatrului, fotografiile marilor actori erau împrăștiate prin curte, călcate în picioare.

– Care a fost perioada cea mai senină din cariera Dvs.?

Anii de studenție și debutul, primele roluri. Teatrul a avut succes și când s-a montat dramaturgia lui Ion Druță, Dumitru Matcovschi, Aureliu Busuioc, am avut privilegiul de a lucra cu Veniamin Apostol, Victor Ciutac, Vitalie Rusu, Dina Cocea. Scena mi-a dat enorm, eu vin în teatru ca la o confesiune.

– Ce părere aveți despre generația de azi, despre tinerii actori ai Teatrului Național „Mihai Eminescu"?

Tinerii actori sunt în formă extraordinară, sunt foarte muncitori, foarte talentați. Numai să aibă roluri, să aibă de lucru. Și salariile ar trebui să fie mai mari, căci tinerii au familii și se descurcă greu.

– Cu ce vă ocupați în zilele când nu aveți repetiții, spectacole?

Am doi nepoți, cel mare e student la Universitatea Politehnică, cea mică, pe nume Mia, are doar doi ani și jumătate. E o mare bucurie să fiu cu ei. Avem însă și o durere în familie – fratele meu e bolnav de cancer, a suferit de curând și un ictus... Mă duc la el în fiecare zi, trebuie îngrijit, starea lui e foarte gravă.

– Continuați totuși să jucați pe scena Teatrului Național, ați reușit să participați și la serata consacrată lui Grigore Vieru. De unde luați forțe pentru a veni în fața publicului?

Teatrul e viața mea. Mă salvez prin teatru. Mă bucur mult că mai sunt angajată la Național. Trec pe la teatru aproape în fiecare zi. Vorbesc cu prietena mea Ludmila Iachim, cu alți colegi, stau de vorbă și cu tinerii actori, mă încarc de la ei cu atâtea emoții, cu energie binefăcătoare. Aceasta e casa mea, atâta mi-a mai rămas.

– Vă asigur că publicul vă iubește și vă admiră, vă mulțumesc pentru interviu!

Interviu de Irina NECHIT

PSEUDO-CINE-GETICOS, CANNES 2015

Larisa TUREA

fals jurnal de vânătoare cinefilă

Fiece ediţie a Festivalului de la Cannes e galantar cu obiecte de lux, rampă de lansare pentru nume noi, avanpost al industriilor de cinema, cometă glamuroasă, bâlci al deşertăciunilor, dar şi tablou criptat al vieţii lumii: selecţionerii programului oficial tind să-i confere unitate stilistică şi tematică ; însă chiar de n-ar face-o, ritmurile şi angoasele timpului prezent răzbat din cele câteva zeci de filme proiectate la mijlocul lunii mai în sălile de pe bulevardul Croisette : în linii mari toate au ceva în comun. Ediţia 2015, vastă panoplie, colecţie impresionantă de suferinţe şi frustrări, violenţă şi moarte, supusă atenţiei juraţilor de sub bagheta Preşedintelui bicefal, pre numele său Joel & Ethan Coen a consacrat fără drept de apel cinema-ul francez, ce a avut în acest an partea leului şi printre concurenţi(din 19 filme competitive, 5 erau franţuzeşti, plus cel de inaugurare şi cel de închidere, în off, fără a mai pune la socoteală co-producţiile). Cineaştii din Hexagon au luat 3 premii importante, inclusiv Palmierul de Aur pentru Jacques Audiard, pelicula *Dheepan* .

Scenaristul şi regizorul Jacques Audiard, născut la 30 aprilie 1952 la Paris, e reprezentantul demn al unui clan de cineaşti francezi, tatăl său, Michel Audiard, a fost autorul a peste 130 de filme de succes în care s-a produs elita cinema-ului, de la Jean Gabin la Lino Ventura şi Jean-Paul Belmondo. Jacques a fost asistentul lui Roman Polanski la *Locatarul* şi are la activ numeroase premii naţionale Cesar. La Cannes, a luat un premiu important pentru fil-

mul *Profetul* ce, spre nenorocul său, a concurat cu *Panglica albă* de Michael Haneke. Astfel fraţii Coen, faimoşi pentru filmele mustind de inteligenţă, ironie şi umor negru, au încununat relaţia lor foarte apropiată cu Festivalul de la Cannes (de-a lungul istoriei, prezenţi aci cu 9 filme dintre care 8 lungmetraje în competiţie ; o carieră de invidiat, numeroase distincţii ; un Palmier de Aur, un Premiu Mare şi 3 premii pentru regie) printr-o surpriză de proporţii. Palmaresul a fost contestat de criticii de cinema, în special la capitolul interpretare : se pariase mult pe prestaţia lui John Turturro (neuitatul Barton Fink ce le-a adus fratilor Coen Palmierul de Aur in 1991); Cate Blanchett, protagonista din *Carol* (conform revistelor de specialitate, pretendent serios la Marele Premiu) de-o eleganţă şi o stilistică desăvârşită, a cucerit simpatia publicului şi a experţilor deopotrivă. Însă n-a fost să fie: exact precum scria într-un interviu acum ani buni actorul lor fetiş, Steve Buscemi distribuit de 6 ori în peliculele girate de Coeni : Tarantino şi fraţii Coen se aseamănă foarte mult . Ei îţi dau ascultare cu mare plăcere, dau aprobator din cap la cuvintele tale, pe platou se creează impresia că fiecare din cei prezenţi participă activ în procesul de concepere şi de turnare a filmului. Însă mai apoi fac totul precum doresc, în maniera lor inconfundabilă.

De regulă, imediat după ceremonia de premiere, Juriul se prezintă *în corpore* la Conferinţa de presă, se fac glume, sunt aduse argumente pro şi contra deciziei. De această dată, conferinţa a fost sumbră şi mohorâtă, unicul justificativ a ieşit din gura lui Natan Coen: „noi nu suntem un Juriu de critici". Nici ceilalţi membri ai Juriului nu au fost mai vorbăreţi, creând impresia că palmaresul s-a întocmit nu de bună voie, ci oarecum forţat...

Câştigători şi perdanţi

...Cu doar 7 premii importante pentru 19 filme din competiţie, evident că sunt şi cârcoteli, şi nemulţumiţi. Precum ziceam mai sus, câştigătorii acestei ediţii sunt cineaştii francezi care, la doar 2 ani de la triumful aşteptat al peliculei *La Vie d'Adèle*, cuceresc iarăşi Palme d'Or-ul. Surpriza a venit atunci când au fost anunţate premiile de interpretare : dublu prezentă pe afişe, aclamată deja în Sala Théâtre Lumière pentru cu *Cu capul sus* (*Tête haute*), filmul-uvertură al celei de a 68-a ediţii, actriţa-regizor Emmanuelle Bercot(filmul *Mon roi*, isterico-melodramatic) primeşte premiul de interpretare, feminin , ex-aequo cu Rooney Mara (*Carol*). Mai mult decât atât : deşi au fost numeroase partiţii extraordinare, Premiul de interpretare , masculin, a mers către Vincent Lindon, protagonistul din *Legea pieţei* (nu mă pot abţine să nu compar această capodoperă de film social cu faimoasele filme de producţie din epoca realismului socialist), copleşit de emoţie.

Un câştigător e şi cineastul maghiar Laszlo Nemès, de ani buni asistentul marelui maestru Bella Tarr. Şi dacă învăţătorul său nu a fost nicicând premiat pe Croisette, învăţăcelul a nimerit ţinta din prima încercare: lungmetrajul său de debut, *Fiul lui Saul*, percutantă parabolă despre sufocanta existenţă antiumană de la Aushwitz s-a învrednicit de Marele Premiu al Juriului. Altă victorie, meri-

tată, i-a revenit grecului Yorgos Lanthimos , Premiul special al Juriului pentru antiutopia Lobster; câştigătorul Premiului Un Certain Regard pentru *Caninul, en 2009*, Yorgos Lanthimos a revenit în competiţie cu o filosofie grotescă despre viaţa de cuplu, despre toleranţă şi răbdare, beneficiind de o distrubuţie de zile mari. America Latină, mare putere cinematografică, a fost prezentă în palmares prin realizatorul mexican Michel Franco, de asemenea, ca şi Laszlo Nemès, recompensat anterior la secţiunea Un Certain Regard (în 2012, cu *Después de Lucia*). În 2015, ia Premiul pentru scenariu cu *Chronic*, povestea unui îngrijitor al bolnavilor fără speranţă, aflaţi în faza terminală. O dramă, a afirmat regizorul la conferinţa de presă de după proiecţie, inspirată de o experienţă personală şi interpretată magistral de Tim Roth. Alt laureat recunoscut este artistul taiwanez Hou Hsiao-Hsien, Premiul pentru regie pentru *Asasinul*, poem vizual de o frumuseţe siderantă, lucrat filigranat în genul peliculelor de arte marţiale. Remarcat în 2007, la Un Certain Regard, prin *Călătoria balonului roşu*, a devenit familiar Festivalului, deşi n-a primit nici un premiu din 1993, când i-a fost decernat Premiul Juriului pentru *Stăpânul marionetelor*.

Marii perdanţi sunt, indubital, cei care treceau drept favoriţii cursei pentru palmieri şi anume Cate Blanchett, în capul listei de pronosticuri pentru Premiul de interpretare, solo sau în duet cu Rooney Mara, partenera sa din *Carol*.Să sperăm că-şi vor lua curând revanşa, la premiile Oscar. Şi, binenţeles, e cel puţin stranie totala absenţă din palmares a cineaştilor italieni, în speţă Nanni Moretti şi Paolo Sorrentino, candidaţi reali la recompensa supremă cu *Mia Madre* şi *Jovinezza* (*Youth*), dar şi Matteo Garrone cu *Povestea poveştilor*, *Tale of Tales*, turnat în engleză cu numeroase staruri internaţionale, inclusiv Salma Hayek. Italienii, prezenţă masivă la festival, n-au luat niciun premiu, chiar nicio menţiune, deşi au avut lucrări meritorii şi actori extraordinari.

Prin urmare, ne putem mândri că românii au jubilat din nou, la Cannes 2015, luând mai multe premii decât italienii şi decât japonezii.Ca să nu mai pomenim de ruşi, prezenţi doar în secţiunile alternative şi câştigând doar o umilă menţiune pentru un film de şcoală.. . Cineaştii români şi-au confirmat încă o dată valoarea în această competiţie internaţională, asemuită cu jocurile olimpice din domeniul filmului.

Lungmetrajul *Comoara* al regizorului român Corneliu Porumboiu a câştigat premiul special Un Certain Talent, la secţiunea Un Certain Regard ; proiecţia pentru presă a *Comorii* s-a încheiat cu aplauze. Filmul poveste, creat în registru comico-absurd, cucereşte prin sinceritate, prin economia mijloacelor şi profunzimea abordării tematice, prin inedit. Filmul, coproducţie româno-franceză, spune povestea lui Costi, funcţionar la primărie, a cărui viaţă se schimbă după ce porneşte, cu un detector de metale, la sugestia vecinului de palier, în căutarea comorii îngropate cândva demult, înainte de naţionalizare. O relectură nostimă, antrenantă şi optimistă, a străvechii poveşti *Ulciorul cu Aur* - cine caută, găseşte... cu accente comice absurde, cum nu am mai văzut demult. La proiecţia specială pentru presă toată lumea se amuza într-o veselie. Corneliu Porumboiu nu este un novice, ci un familiar al Cannesului, multipremiat. La această ediţie s-a

aflat în competiţia oficială paralelă, la fel ca Radu Muntean, cel care a girat pelicula *Un etaj mai jos*. În această avalanşă de violenţă şi încrâncenare, Corneliu Porumboiu a reuşit să descreţească frunţile, să ne facă să zâmbim, să ne relaxăm pe acest teritoriu ce-i aparţine pe deplin, cel al şaradelor morale... Căci, orice s-ar zice, orişicâte idei serioase nu ne-ar trece prin minte, cinematografia e o infinită iluzie poetică. Filmele sunt visare. Din păcate la această ediţie a festivalului au fost proiectate... foarte multe coşmaruri: filmul lui Corneliu Porumboiu s-a detaşat anume prin buna dispoziţie, prin dorinţa de a propune o metaforă veselă în ziua de astăzi, când avem o viziune destul de sumbră asupra lumii.

Şi dacă vorbeam de italieni, care au fost prezenţi masiv, dar n-au luat niciun premiu, deşi au avut actori extraordinari. În *La giovinezza* (*Tinereţea*) a făcut furori o româncă, Mădălina Diana Ghenea, fata de pe afiş, Miss Univers în film. La proiecţia de presă Mădălina a etalat o ie superbă, opera stilistei Valentina Vidraşcu şi a fost foarte aplaudată. E şi acesta motiv de bucurie, de a ne fi făcut aplaudaţi la Cannes, eveniment cultural de mare răsunet : ceremonia de inaugurare, bunăoară, a fost urmărită în direct de 170 de milioane de inşi. Festivalul de la Cannes e cel mai important festival de film, veritabilă şcoală a talentelor. Corneliu Porumboiu s-a format la Cannes, la fel şi Cristian Mungiu, şi Oleg Mutu, operatorul nostru de la Chişinău. Filmele de valoare şi nu doar cele premiate, ajung şi pe ecranele Moldovei, există un interes real pentru Festival. Cannes ştie a propune un ideal şi sperăm că nu va întârzia timpul când vom intra în competiţie, pentru că există mult talent, chiar dacă, deocamdată, evoluările noastre răzbat, dar mai greu. Sper că va veni o zi când ne va fi mai uşor. Pentru că vorbisem anterior de jocuri olimpice, se ştie că la Olimpiade contează mult participarea. M-am bucurat că basarabenii sunt părtaşi la succesul filmelor proiectate anual la Cannes : l-am văzut pe Oleg Mutu, anunţat la pavilionul rusesc într-un film foarte interesant al lui Alexandr Mindadze.

La pavilionul ucrainean, Valeriu Jereghi propunea un film în lucru, despre primii ani ai Odesei. Festivalul de film internaţional de la Odesa s-a inaugurat, în 2015, cu o surpriză extraordinară, cu *Odesa în flăcări,* celebrul film interzis odinioară, cu Maria Cebotari cap de afiş. La fel, la Short Film Corner, a fost prezentat pentru cinefili filmul lui Dumitru Grosei, cu Dana Ciobanu şi Alexandru Rusu.

Ramona, cel de al treilea scurtmetraj al criticului de film Andrei Cretulescu, proiectat la Săptămâna criticii, câştigă Premiul Canal +, acordat de prestigiosul canal francez de televiziune şi va fi distribuit pe micul ecran.

Basarabenii jubilează dublu, căci pe afişul filmului premiat, în rolul central, e Dorian Boguţă, fost actor al Teatrului Naţional de la Chişinău, acum stabilit la Bucureşti, unde face o carieră cu adevărat spectaculoasă. Premiul îi va permite regizorului şi producătorului Andrei Cretulescu să lanseze noi proiecte, noi producţii. După trilogia de scurtmetraje - *Bad Penny, Kowalski* si *Ramona*, filme de atmosferă densă, cu o textură inedită a imaginii(in special *Ramona*, fără dialoguri). Andrei Cretulescu se consideră pregătit pentru a monta filme de lungmetraj. Să fie într-un ceas bun!

Premierea *Ramoni* l-a luat prin surprindere pe regizor care , la ceremonia finală se declara uimit si onorat: au fost selecționate în competiție doar 7 lungmetraje si 10 scurtmetraje dintre 1100 lungmetraje si 1750 scurtmetraje inscrise. Directorul artistic al sectiunii Semaine de la Critique, Charles Tesson, a elogiat participarea masivă a cineaștilor afirmând că toate filmele selecționate prezintă moduri diferite și surprinzătoare de a face cinema, secțiunea propunându-și să descopere voci tinere. Noutăți și pe frontul oficial: în top s-a impus o peliculă spirituală, duioasa și cinică: *Youth , Tinerețe*, în regia lui Paolo Sorrentino. Ca un compliment pentru toate fetele noastre frumoase, deștepte și cuminți, în stil grec classic (posterul filmului face aluzie la celebrul tablou *Susana și bătrânii*) întruparea tinereții, personajul Miss Univers, este romînca Madalina Diana Ghenea. Titlul filmului, La giovinezza, Tinerețe, e o ironie subtilă, căci vorbește despre bătrânețe si moarte, dar și despre creație, prietenie și iubire, gelozie și invidie într-un stil inconfundabil, cu alură felliniana, stilul decadent profund, propriu oscarizatului Paolo Sorrentino.

Regizorul italian a prezentat deja cinci filme in competiție la Cannes: în 2008, cu *Il Divo*, a luat Marele Premiu al Juriului. Acum, la a 68-a ediție, la doi ani după La Grande Bellezza, pelicula decadentă ce a cucerit Oscarul pentru cel mai bun film străin, Sorrentino s-a încumetat să concureze din nou pentru Palmierul de aur. Filmul aduce pe afiș somități artistice precum Harvey Keitel, Michael Caine, Paul Dano, Rachel Weisz si Jane Fonda. Director de imagine este Luca Bigazzi, autorul muzicii e compozitorul american David Lang. Doi octogenari ce se țin bine dar vor să arate și mai bine, prieteni la cataramă : un dirijor și compozitor celebru ce a renunțat la meserie (Michael Caine), și un regizor de film care dimpotrivă se încăpățânează cu obstinație să producă (Harvey Keitel), mereu în compania plictisită a asistenților docili : lucrează asiduu la ceea ce se vrea a fi « filmul testament » pe care-l va interpreta, crede regizorul, vedeta pe care a lansat-o cândva, cea mai bună actriță din lume (Jane Fonda). Contrar așteptărilor, vedeta refuză cu vehemență rolul : o secvență absolut superbă cu Jane Fonda fantasmagorică, amintind de personajele antologice girate de Robert Aldrich. Acțiunea (sau mai bine zis, lipsa ei) se petrece într-un sanatoriu-spa de lux din Alpii elvețieni, unde in căutarea tinereții și a iluziilor pierdute adastă artiști renumiți, dar și reprezentanți în decrepitudine ai înaltei societăți, și un călugar budist ce levitează într-un sfârsit, și Maradona obez și plin de sine… Acolo dă peste ei Zâna lunecând pe ape, Miss Univers (cine alta decât Mădălina Ghenea?) lăsându-i sideraţi pe oaspeții distinși ai hotelului. O scenă memorabilă este cea unde Miss Univers îl pune cu dragălășenie la punct pe un actor blazat crezându-se buricul pamântului, cu mult mai bun decât toți ceilalalți, cu atât mai mult când e vorba doar de un model de frumusețe. O lume în decădere, înfățișată cu duioșie și imaginație, umor si compasiune.

Filmul la timpul prezent, persoana I, feminin

…« Cannes e o femeie », a exclamat în discursul său inaugural, Lambert Wilson, maestrul de ceremonii al evenimentului. Apoi le-a propus celor prezenți in sală

să inchidă ochii şi să-şi imagineze Festivalul. Starurile s-au pretat jocului: ”de gândiţi Festivalul 2015, Cannes e o femeie fascinantă, asemeni lui Ingrid Bergman…” Astfel a debutat Festivalul, considerat multă vreme oarecum misogin, prin evocarea artistelor ce-au însufleţit ecranele. Continuă în aceeaşi tonalitate: selecţia include multe pelicule girate de Doamne si domnisoare, de la Emmanuelle Bercot la Maiwen şi Doina Ruşti (Romanian Short Waves, proiectat cu titlu informativ, in afara competiţiei). Splendida Ingrid Bergman, spiritul liber creator, efigia surâzătoare de pe afişul de dimensiuni gigantice: 24 pe 11 metri, dar şi domnişoara Catherine Deneuve, protagonista filmului de deschidere, *La Tête en haut, Capul sus*, realizat de Emmanuelle Bercot. “Doamnelor regizoare, actriţe, scenariste, tehniciene etc, cert e că voi aţi modificat privirea bărbaţilor!», a continuat Lambert, cu referinţă la excepţia ce confirma regula, Jane Campion, unica femeie regizor ce are la activ, deocamdată, sperăm! – Palmierul de Aur (1993, *Lectia de pian*) şi una din rarele prezidente ale Juriului. Fiica inegalabilei Ingrid, diva Hollywood-ului (de 7 ori nominalizată la Oscar, l-a luat de 3 ori) şi Muza lui Roberto Rossellini, actriţa Isabella Rossellini, e preşedinta Juriului Secţiunii Un Certain Regard, unde au concurat cu brio două filme româneşti, *Un Etaj mai jos* şi *Comoara*. Divina Isabella (surcica nu sare departe de trunchiul matern) nu se mulţumeşte doar a juriza: prezentând bomondului filmul care omagiază centenarul lui Ingrid Bergman, peliculă axată pe jurnalul intim al mamei sale şi corespondenţa cu somităţile epocii, a fost o adevărată zână bună. Desigur, pelicula e condimentată fastuos cu secvenţe antologice şi imagini din arhiva personală. Sclipitoare, într-o ţinută de vis, Natalie Portman debutează ca regizor. Cuplul Natalie Portman /Benjamin Millepied răpea toate privirile. Benjamin Millepied , coregraful oscarizatului *Black swan* a conceput pentru spectacolul de inaugurare câteva minute de seducţie pură, pe muzica din *Vertigo* de Hitchcock, Balet omagiu în premiera absoluta, inedit pentru Grand Théâtre Lumière.

De la Războiul stelelor la războiul rochiilor

Festivalul este o mină de aur pentru paparazzi: înainte de proiecţiile din fiecare seară, pe treptele cu covorul roşu continua gala toaletelor, creatorii de modă se întreceau pe ei inşişi, comentatorii din public, veniţi cu scăunele de acasă pentru a urmări de aproape pogorârea idolilor, să aibă ce povesti nepoţilor, fotografii oficiali şi chiar curioşii cocoţaţi …în palmierii de langa Palat isi dau cu părerea despre cine şi cum se prezintă, fac comparaţii nu întotdeauna măgulitoare şi decid fără drept de apel care din festivalurile de gen e cel mai glamouros: *bien sur*, Cannes! Păi cum altfel, uite-o în ascensiune spre Olimpul celei de-a Şaptea Arte pe Charlize Theron, Împărăteasa Furioasă din *Mad Max : Fury Road*, (pe ecran apăruse rasă pe cap şi fără un braţ) metamorfozată răvăşitor, într-o sublimă rochie de culoarea soarelui semnata Dior, strălucind alături de prietenul său Sean Penn. Nici membrele onoratului juriu nu se lasă mai prejos: preşedintele cu două capete, pre nume Joel si Ethan Coen, e flancat de Sophie Marceau şi Sienna Miller şi cântăreaţa Rokia Traoré, zâne de poveste. Julianne Moore si

Naomi Watts par si ele desprinse din ilustraţiile color din cartea de basme, iar Natalie Portman (despre care se zice ca s-ar trage de pe undeva de lângă Bălţii basarabeni) e de neîntrecut. N-o depăşeşte nici chiar Salma Hayek, coafată în stilul actriţelor din anii 50-60, intr-o rochi-bustier neagră, mulată şi cu imprimeuri aurii. În fiecare zi de la Dumnezeu, plouă cu stele, sunt prezente, magnifice, Cate Blanchett, Catherine Deneuve, Colin Farrell, Isabelle Huppert, Marion Cotillard.. . O lingură de dohot a adăugat în butoiul dulce numărul consacrat Cannes-ului de către Charlie Hebdo, publicând pe prima copertă o caricatură cam de prost gust: Obiect suspect pe Croisette! – serviciul de pază anuntă alarma. Nu, alertă falsă, - urmează răspunsul. Este Catherine Deneuve !Catherine Deneuve a reacţionat calm când i s-a pus întrebarea la conferinţa de presă : «Nu, n-am vazut revista. Daca e răutăcioasă, sper cel puţin să fie nostimă ". Ba nici nostimă nu era, martor e Gérard Depardieu, care a reacţionat vehement "găsesc că e prosteşte să ataci oamenii din cauza aspectului fizic: nu e nici josnic, nici facil, ci pur şi simplu debil. Ça mérite deux claques dans la gueule, merde !», sau pre româneşte, autorii ar merita doua palme bune la bot.

…Însă astea sunt doar detalii, conteaza filmele. Învingatorii Odiseii cinematografice 2015 şi-au ocupat locurile în istoria eternă a cinema-ului duminică, 24 mai. Spunea Lambert Wilson acum exact un an : « Lumea pare a fi scrisă într-o limbă incomprehensibilă, filmele însă ne-o apropie, o traduc în limbaj universal. In absenţa acestei lumini, fiecare rămâne in noaptea lui".

Fiat Lux !

Fie mai multă lumină pe ecrane şi nu numai: setea de lumină e, poate, acum mai profundă ca oricând.

cannes, mai 2015

MIGUEL DE UNAMUNO ÎN CARNE ŞI SPIRIT

Vintilă HORIA

CU JULIAN MARÍAS* DESPRE GÂNDITOR ŞI ROMANCIER

Să-l situăm pe Unamuno înăuntrul mişcării filozofice, religioase şi literare a timpului său nu este uşor, pentru că el nu urmează gusturile şi preferinţele spaniolilor epocii sale şi pentru că, într-un anumit sens, *e unicul,* cum se obişnuia să i se spună, în pasiunea sa şi în zbuciumul său, în maniera sa de a fi scriitor. Cititor pasionat, are preferinţe clare pentru autori care-i par într-un fel aproape de ideile sale, sau cu care el încearcă să se înrudească. Julian Marías enumeră autorii care îl interesează mai mult. Sfântul Augustin, Pascal, Spinoza, Rousseau, Sénancour, Leopardi, Kierkegaard, Butler, Sfânta Teresa, Juan de la Cruz, Sfântul Ignaţiu; unii gânditori protestanţi apropiaţi de agnosticism, cum este Schleiermacher, Harnack, Ritschl, Luther şi Dante. Heterodoxia sa era o specie de sincretism filozofico-religios şi pasiune pentru adevăr, o pasiune pentru adevărul *său*. Faimoasa frază a sa, scrisă în 1907 în articolul *Religia mea,* poate fi parafrazată în acest fel: „Religia mea

Julian Marías (1914, Valladolid – 2005, Madrid). Filozof şi eseist spaniol. A studiat filozofia şi literele. Discipol al lui Ortega y Gasset şi al lui Zubiri. Profesor la Harvard. A avut cursuri în Portugalia, Franţa, Germania, Anglia, Chile, Argentina, Peru, Columbia. Lucrări de rezonanţă internaţională: Filozofia actuală şi existenţialismul. A scris peste 70 de lucrări pe teme filozofice: Ortega şi ideea raţiunii vitale, Imaginea vieţii omului. A tradus din lucrările lui Platon, Aristotel, Seneca, Leibniz, Dilthey.

este să caut adevărul *meu* în viaţă şi viaţa în adevărul *meu*". Aici el se apropie de marii romantici care, cu tot pozitivismul şi scientismul de la finele secolului XIX, pătrund direct în noul *Weltanschauung* al secolului XX. Acest salt, caracteristic lui Unamuno, constituie forţa şi actualitatea sa.

În prima parte a conversaţiei noastre, Julian Marías evită să-l integreze pe Unamuno într-o filiaţie filozofică. Ceea ce îmi pare justificat, deoarece aici nu e vorba de un filozof propriu-zis, ci de un obsedat pentru unele probleme pe care le-a rezolvat, altoindu-le într-o serie de creaţii de tip nu doar filozofic sau eseistic, ci şi literar. Kant, Kierkegaard sau William James au fost gânditori şi niciodată n-au avut ambiţii să se exprime în mai multe forme în afara filozofiei. Numai Nietzsche a fost şi poet şi trebuie să aşteptăm epoca lui Sartre şi a lui Gabriel Marcel ca să găsim un filozof deghizat în romancier sau exprimându-se prin vocea unor actori. Unamuno, în acest sens, a fost de asemenea un precursor. Cu toate acestea, există o contemporaneitate, o fiinţă a epocii sale, despre care discut cu Julian Marías, o *coetaneitate*, cum s-ar spune.

– Unamuno a fost un om foarte citit, un mare cititor. În momentul când se produce o schimbare în Spania, foarte importantă, care este lărgirea, aş zice, a orizontului de interese. Până la Unamuno, de exemplu, dependenţa spaniolilor de Franţa a fost mare. Pe vremea *Instituţiunii Libere a Educaţiei* cultura spaniolă absoarbe cultura germană, astfel putem afirma că există două puncte privilegiate de inserţiune în cultura europeană, care sunt Franţa şi Germania. Nu se interesează mult de Franţa, de Germania da, dar nu într-un mod absorbant. Îl preocupă enorm de mult literatura engleză şi italiană, şi autori mai puţin cunoscuţi, teologii anglicani, poeţii englezi. Dintre nord-americani îl interesează James şi Walt Whitman, poeţii şi teologii. Cu alte cuvinte, se mişcă într-un cadru panoramic mult mai amplu, puţin cunoscut de spanioli. Este unul dintre puţinii spanioli care e la curent cu ce se întâmplă în America Latină, mai întâi Juan Valera, şi apoi Unamuno sunt primii care citesc cărţi ale scriitorilor latinoamericani. Nu pentru aceasta Unamuno este un erudit. Îl deranjează să fie considerat ca atare, dar are în schimb o variantă a erudiţiei, o sensibilitate pentru lucrurile mai puţin interesante din punct de vedere oficial, mai puţin arhicunoscute. El se fixează mai mult pe scriitorii nepopulari, destul de tehnici, cum ar fi un teolog protestant sau, pentru a fi mai puţin universal, un poet englez. Nu sunt numai marile figuri consacrate cele care îl atrag pe Unamuno, ci şi figuri relativ obscure sau aparţinând domeniilor specializate, cum e Kierkegaard, pe care nimeni nu-l cunoştea pe atunci.

– Papini îl cunoştea şi a fost, cred, primul în Italia care a vorbit de Unamuno. Există şi o altă trăsătură comună dintre ei doi: Papini a fost şi el un antierudit. Şi a apelat la diferite forme de expresie ca să spună ceea ce dorea, căci nu era mereu dispus să-i calmeze pe ortodocşi chiar şi după ce s-a convertit.

– Dar e vorba, în toate acestea, de influenţe *adoptate*. Nu e uşor, în cazul său, să stabilim o filogeneză. Unamuno se adresează lecturilor, nu descinde din ele.

– Atunci e vorba de un scriitor influenţat mai mult de cultura spaniolă… sau

e vorba de un lăstar completamente rupt de orice rădăcină tradiţională?
– Atingeţi o chestiune interesantă. Nu cred în gândirea ruptă. Toată lumea are rădăcini şi pare că există un sistem de filiaţie intelectuală foarte strânsă. Noi toţi ne integrăm într-o tradiţie foarte amplă şi extinsă. Cu toate acestea, cred că o operă intelectuală niciodată nu este reductibilă la antecedenţii săi. Iraţionalismul lui Unamuno şi al gânditorilor din epoca sa sau anteriori lor are justificarea că modelul de raţiune, existentă în Europa, care era raţiunea ştiinţifică, este o raţiune reductivă, o raţiune ce crede că înţelege când reduce la realitate elementele sale.
– Nu în sens fenomenologic.
– Nu, nu mă refer la aceasta, ci la reducerea elementelor sau cauzelor la realitatea vizibilă. Şi e clar, realitatea umană sau realitatea vitală, viaţa sau istoria sunt ireductibile în sensul că interesează ele însele, nu elementele sau ingredientele lor. Un chimist, de exemplu, reduce un corp la elementele sale şi asta are valoarea sa, şi interesul aici rezidă în a descompune, a sintetiza, a identifica, a analiza acest corp. Pe un artist îl interesează o culoare, culoarea tunicii Sfântului Petru de El Greco. În viaţa umană interesează tunica, în istorie un fapt ireductibil. Şi atunci, având ca model al raţiunii raţiunea explicativă şi deductivă, ceea ce face raţiunea e să rupă, *explicare*, raţionaliştii consideră că raţiunea nu serveşte.
Eu cred că aceasta este rădăcina iraţionalismului justificat de oameni ca Unamuno sau Kierkegaard, în mod precis, pentru că n-au ajuns la o idee a raţiunii care ar fi reductibilă la realitate, că ea nu este reductivă, ci narativă. Şi atunci eu cred că trebuie să afirmăm, pe de o parte, şi cu egală energie, legătura cu o formă de gândire a antecedenţilor săi, cu tradiţia sa şi, în acelaşi timp, substantivitatea acestei gândiri şi originalitatea ei. Trebuie să cunoaştem de unde vine o idee, dar şi mai mult, unde se duce. Şi e firesc că, lăsând la o parte chestiunea, de unde ar veni Unamuno, să presupunem că ar veni din alte idei, iar unde se duce e diferit: se duce la sine însuşi.
– Dar ce vrea să spună acest „la sine însuşi" în cazul lui Unamuno? Pentru că acest „la sine însuşi" este deosebit în raport cu alţi „sine însuşi". Unul vine de la o tradiţie, care este jumătatea fiinţei sale, şi cealaltă jumătate ar fi substantivitatea sa.
– Se duce spre ceea ce nu este gata, spre ceva ce nu este real.
– Şi cum aţi defini acest lucru? Ca sentiment tragic al vieţii, ca luptă permanentă pentru a supravieţui în eternitate?
– În mod fundamental, Unamuno are dorinţa de a perpetua.
– Din punct de vedere filozofic, ce ar da aceasta?
– Unamuno are dorinţa de a se perpetua, nu să se gândească la perpetuare, ci să perpetueze. Cum nu este sigur de această continuitate, cum n-are credinţă suficientă şi aceasta nu-i pare, la nivelul vieţii de pe vremea sa, probabilă, demonstrabilă nici din punctul de vedere al ştiinţei de pe atunci, nu se resemnează şi atunci trebuie să depună eforturi pentru a găsi o manieră de gândire ce ar putea justifica dorinţa sa de a se perpetua. Şi atunci aceasta îl obligă să facă din sine însuşi un anumit tip de figură care este „omul doritor de perpetuarea sa", care-l

duce la ideea sentimentului tragic al vieţii. Ne dăm seama, astfel, cum în Unamuno doctrina la care ajunge se află în conexiune cu pretenţia personală a propriei sale biografii. În cartea mea despre Unamuno, dacă vă amintiţi, am acordat o atenţie foarte mare romanului, deoarece cred că romanul este cel mai creativ și cel mai personal la el. Acest om pleacă de la o poziție a iraționalismului. Unamuno nu crede în raţiune, nu crede că raţiunea servește cunoașterii vieţii umane și nici nu poate cunoaște moartea. Este mai mult un intelectualist disperat decât un iraţionalist. Dar, e clar, încercând să găsească, să zicem, un drum de ocolit pentru a ajunge să cunoască viaţa umană și, posibil, moartea, o face prin ficţiune, prin roman. Și atunci rezultă că descoperă, nu în formă de raţiune, pentru că nu crede că asta ar fi posibil, că descoperă anumite caractere ale raţiunii. Pentru Ortega y Gasset, de exemplu, raţiunea vitală este în mod fundamental raţiunea narativă. Acum, fără s-o vadă ca raţiune, Unamuno descoperă romanul personal, mai bine zis, o formă de naraţiune care ar permite o cunoaștere a vieţii umane. Astfel că sub genul, am zice, de roman, Unamuno caută într-un fel, ceea ce pentru Ortega y Gasset, într-un mod mai matur, ar fi *raţiunea vitală,* raţiunea narativă. E un lucru foarte asemănător pe care l-am observat foarte detaliat în comentariul meu de acum câţiva ani la *Meditaţii despre Quijote* de Ortega y Gasset. Și apoi mult mai mult în cartea mea despre Ortega. În prima fază a operei sale Ortega face teoria vieţii umane, dar fără a folosi acest nume. El n-o numește viaţă umană, ci *tragedie*. Să spunem că sub genul tragediei descoperă caracterul vieţii umane și numai *après coup* își dă seama că tot omul este un erou tragic. Și, în consecinţă, atributele descoperite pentru tragedie sunt atribuite vieţii umane. Mi se pare că ceva asemănător există la Unamuno în legătură cu naraţiunea și raţiunea. Nici nu caută raţiunea, nici nu crede în ea. Nu credea că va căuta raţiunea, dar de fapt o căuta.

– Nu vă pare că *Sfântul Manuel Bueno, martirul* conţine ceva din aceste idei? Consider că e cea mai reușită carte a lui Unamuno din ultimii săi ani de viaţă. Nu e oare un fel de întâlnire cu raţiunea?

– E o carte matură. Eu mă gândesc că dacă Unamuno, în ultimii ani ai vieţii, după *Sfântul Manuel Bueno, martirul*…, n-ar fi fost atât de preocupat de poezie, pe de o parte, de politică, pe de altă parte, și dacă ulterior ar fi scris un roman, ar fi fost incredibil.

– Nu vă imaginaţi acest roman ca un fel de punct intermediar între Kierkegaard și Camus? N-aţi găsit vreo similitudine între această dramă umană și *Ciuma*, ca final al unui proces existenţialist?

– Da, într-un fel, da, e evident. În sensul să faci ceva ca să se creadă că e bine, chiar dacă, în ultimul moment, constaţi că e în zadar – într-un caz se vorbește de lipsa de credinţă în nemurire, în altul despre încercarea de a definitiva cu absurdul. În acest sens, da. Acum substanţa însăși este diferită. E evident că preocuparea lui Camus nu este, cel puţin nu în mod explicit, o preocupare pentru nemurire, ci mai curând pentru suferinţă, deși Camus este mereu preocupat de sinucidere, dar această idee a sinuciderii se poate pune în relaţie cu cuvintele lui Unamuno, când spune: „Vreau să știu dacă am să mor de tot sau nu? Și dacă

nu mor, ce va fi cu mine? Și dacă mor, nimic nu are niciun sens". Deci, viața asta n-are sens, dacă ești muritor. Dacă nu există nemurire, nimic nu are sens. În definitiv, nu e chiar atât de departe de Camus. Camus zice că nu există nemurire și atunci soluția ar fi sinuciderea. Dacă Unamuno ar fi pus problema în asemenea termeni, ar fi spus că dacă nu există nemurire mai bine e să te sinucizi imediat.

– În ambii există o îndoială care-i neliniștește și-i torturează. Unamuno are îndoiala credinciosului, Camus are îndoiala necredinciosului, îndoiala că ar putea exista ceva. În acest sens, sunt doi scriitori care trăiesc pe jăraticul îndoielii și se consumă lent la focul problemelor lor, există un fir care îi unește pe amândoi cu Kierkegaard, a cărui viață a fost un foc mistuitor.

– Bineînțeles. Dar eu nu știu dacă Camus îl cunoștea pe Unamuno și dacă l-a citit vreodată.

– E posibil, căci îl pasiona tot ce era spaniol.

– Știu că avea o mare admirație pentru Ortega.

– Gabriel Marcel mi-a spus că el făcuse cunoștință cu opera lui Unamuno și că-i datora mult.

– Marcel, da, și poate a luat contact cu ea prin cartea mea despre Unamuno. În acest moment, scriu ceva despre *Dragostea în opera lui Marcel și Ortega* pentru o editură nord-americană și am scos în prim-plan toate acestea. Ceea ce l-a surprins pe Marcel în cartea mea a fost relația pe care eu o stabilesc între gândirea lui Unamuno și romanul său. Se vorbește de o aplicare la literatură a unor idei filozofice, astfel Marcel a putut găsi acolo o relație directă între propria sa gândire și teatrul său. Nu se vorbește, la Unamuno, de un *roman à thèse* și nici de aplicarea la roman a unor idei filozofice. Ci se vorbește de un *roman* ca metodă de cunoaștere. Pentru Marcel teatrul este o metodă de investigație filozofică. În 1947 Marcel a venit la Madrid și trebuia să participăm împreună la un prânz, la care eu nu m-am dus. Dar i-am trimis prin cineva un exemplar din cartea mea *Introducere în filozofie*, care tocmai îmi apăruse, i-am scris câteva cuvinte în care îmi ceream scuze că n-am putut asista. Spre seară stăteam acasă și lucram, a bătut la poartă și a apărut Marcel. Mi-a spus că s-a dus la hotel cu cartea, după ce a luat prânzul, și a început a o citi, când a ajuns la pagina șaptezeci sau optzeci, și-a luat pălăria și a venit la mine, m-a găsit acasă din întâmplare. Am discutat mult. Și am devenit prieteni.

– Dumneavoastră sunteți dintre acei care cred că Unamuno va dăinui mai mult ca romancier…

– N-aș spune. Gândirea sa cea mai bună, fără îndoială, e în romane. Ca romancier, din Unamuno n-a rămas mult, dacă a dăinui înseamnă a-i influența pe ceilalți romancieri, și aproape că nu există urme din Unamuno în romanul spaniol contemporan. A influențat-o pe Rosa Chacel, care este, pentru mine, romanciera cea mai interesantă din câte există în Spania. Operele ei se editează acum la noi, deoarece a trăit în străinătate și curând îi va fi publicat romanul întitulat *Fără rațiune*. Ea este influențată de Unamuno. Dar dacă comparăm influența lui Pio Baroja cu cea a lui Unamuno, ne dăm seama că a lui Pio Baroja e mai mare. Sau a lui Valle-Inclán. Influența lui Unamuno se mai așteaptă. În schimb, opera

gânditorului Unamuno, fără discuţie, este exprimată în romanele sale. Ceea ce gândea Unamuno se află în romanele *Pace în Război, Mătuşa Tula, Abel Sánchez, Sfântul Manuel Bueno, martirul.*

– E vorba, atunci, de un destin destul de curios, al unui filozof care s-a exprimat mai bine în romanele sale decât în gândire. Dintre toate cărţile sale ce-aţi alege?

– *Sfântul Manuel Bueno, martirul*. De asemeni *Pace în Război,* este un roman excelent, surprinzător, scris în 1897, anul când a apărut *Misericordia* de Benito Pérez Galdos. Pare, la început, un roman istoric, despre războiul carlist şi, în fond, este primul „roman personal". Personajul e poporul, Bilbao, şi asta îi conferă un aer de roman istoric, pentru că personajul e colectiv. Eu cred că e o carte extraordinară.

– În ce măsură se reflectă în paginile acestui roman gândirea lui Unamuno?

– În două sensuri. Pe de o parte, există un personaj, Pachico Zabalbide, care e Unamuno, şi ceea ce spune personajul său sunt ideile pe care Unamuno le are în acel moment, ideea unei credinţe agonice, plină de îndoieli; pe de altă parte, există problema trăirii şi a vieţii cotidiene. Există, inclusiv, un paralelism evident între acest roman şi *Le chemins de la liberté* a lui Jean Paul Sartre. Dumneata îţi aminteşti, în primul volum al acestui roman există o descriere a vieţii cotidiene, în al doilea, *Le sursis*, ce se întâmplă în timp ce Europa este ameninţată de război, care nu izbucneşte la München, există un „sursis", o amânare; cu toate acestea, viaţa a căpătat alte culori, mai intense, ameninţată de război, s-a ridicat la un nivel superior. Acelaşi lucru se întâmplă în *Pace în Război*. Unamuno descrie viaţa cotidiană; vânzătorul de ciocolată vinde în prăvălia sa, într-o ambianţă tri-vială şi liniştită, şi vine războiul, carliştii ocupă oraşul, îl bombardează şi atunci descrie transformarea vieţii în oraş.

– Ceva asemănător cu *Ciuma*.

– E aceeaşi temă. Vine un moment când zice: „Nu era nimic trivial!". Asta se întâmpla în 1897. E o carte inovatoare, fără îndoială.

– În multe sensuri Unamuno a fost un precursor. A fost un cunoscător al lui Kierkegaard, creator al unui roman metafizic ori al cunoaşterii, al unei literaturi încadrate şi practicate ca metodă de investigaţie, şi de asemenea a fost precursorul neliniştii omului actual în faţa marilor teme ale vieţii şi morţii, opus tradiţiei pozitiviste.

– Romanul lui Unamuno, spune Marías, e pe aceeaşi linie cu Kafka şi alţi scriitori, care au încercat să transforme romanul într-o metodă de cunoaştere. Şi este unul dintre primii care o face. Între romanele lui Galdos şi Baroja, de exemplu, nu există ruptură. Baroja continuă romanul secolului al XIX-lea, cu puţină inovaţie, dar nu există o ruptură. Romanul lui Unamuno reprezintă ceva complet nou.

– Şi nu numai în literatura spaniolă, ci şi în cea europeană.

Cu toate acestea, gândindu-ne bine, romanele târzii ale lui Galdos sunt destul de unamuneşti, aş spune, se observă preludiul inovaţiei. Galdos este de fiecare dată mai personal, romanele sale sunt din ce în ce mai puţin realis-

te, de exemplu, acest tip de romane pe care îl face Unamuno, aproape etern dialogate, romane pe care Galdos le transformă în teatru, schimbând dialogul, romane cu descrieri minime, mai dramatice. Nu e atât de departe de ceea ce-și propune Unamuno să facă. Există, deci, o anumită continuitate.

Unamuno este un precursor și în ceea ce ține de romanul metafizic pentru că relaționează romanul cu analiza fenomenologică, el se înscrie într-un fel într-o aprehensiune husserliană a realității, și, cum scrie Marías în cartea pe care i-o dedică: „Romanul lui Unamuno ne relevă, prin povestirea temporală, obiectul care trebuie să devină curând tema investigației metafizice". În ce măsură? Răspunsul e de asemenea la Marías: „Romanul personal este o *metodă* de care poate să se servească ontologia ca o stare anterioară. Am văzut cum caracterul temporal și viu al povestirii ne aduce la realitatea însăși a istoriei sau la viața personajului uman. Aceasta este cea mai fecundă misiune. Constituie un drum de acces la obiectul care este existența umană și personalitatea sa, la ceea ce trebuie să fie tema investigației filozofice. Ne poate pune în contact cu realitatea însăși, pe care trebuie s-o descriem și s-o concepem în mod metafizic. Și aceasta este *metoda* în sensul său plin și originar".

În acest sens, romanul substituie, ca dimensiune populară, accesibilă, poezia, și va atinge, cu Kafka, Joyce, Musil, Proust, Juger, Camus și mulți alții, apogeul său într-un moment în care va pune problema realității cu aceeași intensitate și amploare precum filozofia sau fizica contemporane. La începutul acestei conviețuiri se află Unamuno.

Traducere din limba spaniolă de ***Valentina BUZILĂ***

BREF

Premiile teatrale Tony

Premiile de excelenţă în domeniul teatrului Antoinette Perry, cunoscute de asemenea ca Premiile Tony, sunt acordate anual de către Asociaţia Teatrală Americană și Liga de pe Broadway, fiind cele mai importante distincţii acordate pentru arta scenică americană.

Ceremonia de premiere a ediţiei 2015 a avut loc pe 7 iunie în New York City. Trofeul pentru cea mai bună piesă de teatru i-a fost înmânat lui Simon Stephens, pentru adaptarea romanului de succes *The Curious Incident of the Dog in the Nighttime (Incidentul curios al câinelui pe timp de noapte),* semnat de Mark Haddon. Iar premiul pentru cel mai bun spectacol muzical a fost acordat producţiei *Fun Home (Casa amuzamentului),* realizată pe baza memoriilor sub formă de roman grafic ale autoarei Alison Bechdel. Această lucrare le oferă spectatorilor șansa să-și revadă părinţii și copilăria din perspectiva unor adulţi. Producţia a avut 12 nominalizări și a câștigat, printre altele, trofeul pentru cel mai bun libret (Lisa Kron), precum și premul pentru coloană sonoră originală (Jeanine Teson).

Premiul Tony pentru o piesă clasică în reluare a revenit spectacolului *Skylight (Lumina cerească)*. Avându-i în distribuţie pe actorii Carey Mulligan, Bill Nighy și Matthew Beard, piesa semnată de David Hare are ca protagonistă o profesoară vizitată pe neașteptate de fostul ei iubit, a cărui soţie a decedat de curând.

Producţia *The King and I (Regele și eu),* realizată pe motivul

poveștii clasice omonime, a fost distins cu Premiul Tony pentru spectacol muzical în reluare. Este o istorisire hilară a întâlnirii dintre o învățătoare britanică și Împăratul Siamului.
Premiul pentru rol central masculin a fost câștigat de Alex Sharp, pentru evoluția din *The Curious Incident of the Dog in Nighttime*, iar cel pentru rol central feminin i-a fost înmânat actriței Helen Mirren, pentru spectacolul *The Audience*. Protagonistul spectacolului muzical *Fun House*, actorul Michael Cerveris, a câștigat premiul Tony pentru rol central masculin într-o producție muzicală, iar Kelli O'Hare a fost distinsă cu trofeul pentru rol central feminin într-un spectacol muzical, pentru performanța sa de excepție din *The King and I*.

Festivalul de la Bayreuth
Între 25 iulie și 28 august, la Bayreuth, Germania, s-a desfășurat ediția 2015 a Festivalului Richard Wagner. În deschidere a fost prezentată o nouă montare a nemuritoarei povești de dragoste *Tristan și Isolda,* sub bagheta dirijorului Christian Thielemann și în regia Katharinei Wagner. Rolul lui Tristan a fost interpretat de solistul Stephen Gould, iar în cel al Isoldei a evoluat Evelyn Herlitzius. S-au mai remarcat adaptarea legendei cavalerului *Lohengrin*, fiul lui Parsifal, condusă de dirijorul Alain Altinoglu și în regia lui Hans Neuenfels, mitul neînfricatului *Siegfried*, dirijat de Kirill Petrenko și regizat de Frank Castorf și *Gotterdammerung*, povestea bătăliei de la sfârșitul lumii, având același dirijor și regizor. Iar seara de închidere a fost marcată de eclatantul *Olandez zburător*, sub bagheta lui Axel Kober și Jan Philip Gloger, cu Kwangchul Youn și Ricarda Merberth în rolurile centrale.

Noi expoziții la British Museum
Între 23 aprilie și 2 august 2015, la British Museum din Londra a fost deschisă o expoziție intitulată *Australia indigenă: o civilizație care a rezistat.* Este cea mai amplă prezentare pe pământ britanic a culturii aborigenilor din Australia și din insulele Strâmtorii Torres, veche de mai bine de 60.000 de ani, o vastă comunitate umană alcătuită din sute de triburi și etnii, fiecare cu limba și tradițiile sale distincte. Această civilizație se perpetuează în teritorii de junglă, deșert, printre râuri, insule și mări, și chiar în zonele urbane. Publicul a avut prilejul să se delecteze cu nenumărate artefacte de un înalt rafinament, de la bumeranguri până la lucrarea artistului Uta Uta Tjangala, intitulată *Yumari* (1981), care a fost inclusă în pașaportul australian. Arta aborigenă dezvăluie poveștile făpturilor celeste care au plăsmuit pământul și oamenii, și le-au dat legile supraviețuirii pe care aceștia le respectă până în ziua de azi.
O altă expoziție, *Bonaparte și britanicii. Grafică și propagandă în epoca lui Napoleon,* care s-a desfășurat între 5 februarie și 16 august 2015, a oferit vizitatorilor prilejul de a admira diverse materiale propagandistice realizate de artiști de pe ambele maluri ale Strâmtorii Mânecii, atât cele care-l caricaturizează pe împăratul francez, cât și cele ce-l elogiază. Expoziția coincide cu aniversarea a 200 de ani de la Bătălia de la Waterloo.
În cadrul expoziției *Muzică, celebrare și vindecare. Lira sudaneză* (18 iunie - 16 august) a fost prezentat un instrument muzical rarisim, care aparținuse unui menestrel și vindecător din Nubia (nordul Sudanului). Artistul obișunia să cânte la liră cu ocazii speciale, la nunți și în

timpul unui ritual cunoscut în Etiopia, Sudan și Egipt sub numele de Zar, un cult al transei, posesiunii și al dansului ritualic, care s-a perpetuat până în prezent în anumite regiuni.

Expoziția *De la figurativ până la abstract. Arta modernă din lumea arabă* (11 iulie – 8 noiembrie), a pus în valoare lucrările a opt artiști din diverse țări din Orientul Mijlociu și din Africa de Nord. Printre aceștia se numără sirianul Marwan, sculptorul și pictorul libanez Michel Basbous și tunisianul Tahar M'Guedmini. În timp ce unii dintre acești artiști sunt pasionați de arta figurativă și de studii anatomice, alții abordează în lucrările lor tehnicile abstracționismului.

Triumf și dezastru. Medaliile Împăratul-Soare (4 iunie – 15 noiembrie) este o altă expoziție captivantă, dedicată unor autoportrete ale regelui Louis XIV al Franței, cunoscut ca Împăratul-Soare. Această figură istorică pitorească s-a aflat la putere timp de șapte decenii, între 1643 și 1715. În 1662 ministrul său Jean Baptiste Colbert a propus să fie lansată o serie de medalii ce urmau să comemoreze momentele triumfale ale vieții marelui monarh, iar astăzi aceste obiecte de preț sunt oferite văzului numeroșilor vizitatori ai Muzeului Britanic.

Festivalul Ars Electronica

Ediția 2015 a prestigiosului festival Ars Electronica, dedicat culturii multimedia, s-a desfășurat între 3 și 7 septembrie în orașul Linz din Austria. Evenimentul este organizat anual din 1979, fiind fondat de faimosul specialist în *computer science* și scriitor de science-fiction Herbert Franke, considerat a fi cel mai talentat autor SF de limbă germană. Herbert Franke este cunoscut datorită unor romane precum *Capcana de cristal* și *Rețeaua gândurilor,* ce integrează mesaje antitotalitare și meditații profunde asupra forței factorului uman, oferind viziuni terifiante ale viitorului.

Programul festivalului Ars Electronica include concerte în care muzica orchestrală se îmbină cu sunetele digitale, expoziții cu sofisticate instalații multimedia, conferințe în cadrul cărora sunt puse în discuție problemele legate de dezvoltarea sustenabilă a habitatelor urbane în secolul 21, secțiunea Spațiul Îndepărtat cu proiecții de grafică digitală de înaltă rezoluție, compartimentul Filme de Animație, precum și secțiunea *u19 – Crează-ți lumea*, destinată creativității copiilor și adolescenților.

Printre momentele cele mai surprinzătoare ale festivalului din acest an a fost prezentarea în cadrul proiectului Post-City a noului model de automobil Mercedes-Benz F015. Mesajele publicitare ale acestei capodopere a industriei auto au fost însoțite de sloganul „Lux în mișcare" și anunță un pas decisiv în direcția dezvoltării automobilului robotizat, ce urmează să circule prin metropolele de mâine.

Premiul Strega

Pe 2 iulie au fost a fost anunţat câştigătorul premiului literar italian Strega, ajuns la a şaizeci şi noua ediţie. Aşa cum anticipau mediile literare, acesta este scriitorul Nicola Lagioia, autor al romanului *La ferocia (Înverşunare)*, care a acumulat punctajul maxim. Născut în 1973, Nicola Lagioia a debutat în 2001 cu romanul *Trei moduri de a se debarasa de Tolstoi*, distins cu trofeul Lo Straniero. *La ferocia* este un roman cu intrigă poliţistă şi cu elemete gotice, care analizează, prin drama unei familii bogate, mentalitatea italienilor de astăzi, dominaţi de ambiţii necontrolate.

Pe locul doi s-a clasat Mario Covacich, cu volumul *La sposa (Mireasa),* o culegere de 17 povestiri bazate pe evenimente reale. Iar cea de-a treia poziţie a fost ocupată de Elena Ferrante, cu *Povestea copilei pierdute*. Autoarea este supranumită de critici „scriitoarea fantomă", din motiv că nu i se cunoaşte identitatea reală. Iar pe treptele patru şi cinci, cu un punctaj egal, se situează Fabio Genovese, cu *Cine mişcă valurile* şi Marco Santagata cu *O femeie îndrăgostită*.

Premiul Strega a fost înfiinţat în 1944 de către Guido şi Mario Bellonci şi acordat pentru prima dată lui Emilio Flaiano în 1947. Ediţia din acest an a fost condusă, conform tradiţiei, de câştigătorul din anul precedent, Francesco Piccolo.

Festivalul de Film de la Tokyo

A douăzeci şi opta ediţie a Festivalului de Film de la Tokyo (TIFF), care va avea loc între 22 şi 31 octombrie 2015, va fi dominată de două premiere cinematografice de excepţie. În seara de deschidere va fi prezentat noul film al regizorului american Robert Zemeckis, *The Walk (Plimbarea),* cu Joseph Gordon Levitt, Ben Kingsley şi Charlotte Le Bon. Este o dramă ce are la bază fapte reale. Protagonistul său a avut marele privilegiu de a păşi prin spaţii liminale, situate la frontiera dintre viaţă şi moarte, unde nu s-a mai încumetat nimeni până atunci. Această producţie de mare anvergură a fost realizată în format IMAX 3D şi marchează o revenire în forţă a talentatului cineast, cunoscut ca autor al peliculei SF pentru adolescenţo *Back To The Future* şi a dramei *Cast Away*, cu Tom Hanks.

Iar filmul *Terminalul* în regia lui Tatsuo Shinohara, cu o distribuţie formată din Koichi Sato, Masao Honda şi Machiko

Ono, va fi prezentat în ultima seară a festivalului. Acesta descrie o poveste ce începe şi se termină într-o gară de tren. Două personaje reuşesc să-şi continue viaţa după ce au trecut printr-o tragedie.

Marcel Gherman

Mo Yan, *Să-ţi depăşeşti ţara natală*. Eseuri literare. Editura Seuil, 2015. Traducere în limba franceză şi prefaţă de Chantel Chen Andro. 116 pagini.
În această culegere de eseuri, scriitorul chinez, laureat al Premiului Nobel, își evocă viaţa, prezentând impresii din satul natal și reflecţii asupra istoriei zbuciumate a ţării sale. Cele patru texte care alcătuiesc volumul dezvăluie în egală măsură metoda și traseul literar al autorului. Cu prilejul conferinţelor pe care le-a susţinut în anii 2000 în Statele Unite, Mo Yan afirma că „...foamea și sărăcia sunt atuurile creaţiei sale". Experienţa dramatică a compatrioţilor săi și lupta constantă pentru supravieţuire aveau să devină nucleul unor romane de mare succes precum *Sorgul roșu*, care reprezintă niște manifestări ale unei forţe vitale debordante.

Thomas Pynchon, *The Bleeding Edge (Tăișul sângerând)*. Roman. Editura Penguin Press, 2013. 477 pagini.
Ultima lansare a unuia dintre cei mai importanţi prozatori contemporani de limbă engleză, calificat de criticul Harold Bloom printre cei cinci autori americani care alcătuiesc canonul occidental. Romanul ia forma unei povești polițiste de structură postmodernistă, cu elemente de thriller tehnologic. Acţiunea are loc în așa-numita „Vale a Siliconului" din New York, cu câteva luni înainte de atentatele de la 11 septembrie 2001 și pe fundalul crizei legate de falimentarea companiilor dot com. Eroina centrală, Maxine Tarnow, o expertă în descoperirea fraudelor financiare, este absorbită într-o intrigă de mari pro-

porţii care o va conduce prin cele mai ascunse zone ale *underground*-ului cibernetic al „oraşului care nu doarme niciodată", printre hackeri, spioni, anarhişti şi adepţi ai teoriilor conspiraţiei.

Francis Fukuyama, *Political Order and Political Decay. From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy (Ordine politică şi decădere politică. De la revoluţia industrială până la globalizarea democraţiei).* Studiu. Editura Farrar Straus Giroux, 2015. 658 pagini.
Politologul şi profesorul universitar Francis Fukuyama este cunoscut ca una dintre figurile proeminente ale politicii conservatoare americane. Ideile sale inovatoare şi analizele sale tranşante au ajuns să fie apreciate de publicul larg, datorită unor cărţi de mare popularitate, precum *Sfârşitul istoriei şi Ultimul Om* sau *Viitorul nostru postuman*. Noul său studiu continuă şi completează cercetările din volumul *Originile ordinii politice*. Ambele volume sunt apreciate ca *„o realizare majoră a unuia dintre cei mai importanţi intelectuali publici ai contemporaneităţii" (New York Times Book Review).* În *Ordine politică şi decădere politică*, Francis Fukuyama urmăreşte istoria de la Revoluţia Franceză până la aşa-zisa Primăvară Arabă, examinând unele dintre disfuncţionalităţile profunde ale politicii americane. Fukuyama analizează consecinţele nefaste ale corupţiei asupra unor guverne şi încearcă să distingă factorii care diferenţiază un stat prosper de unul falimentar.

David Mitchell, *The Bone Clocks (Ceasul oaselor).* Roman. Editura Sceptre, 2014. 656 pagini.
Cea mai recentă creaţie a scriitorului David Mitchell, calificat de critica britanică drept *„...un inventator al romanului secolului 21". The Bone Clocks* a obţinut o nominalizare la Premiul Booker şi a fost apreciat de Stephen King ca unul dintre cele mai reuşite romane ale anului. David Mitchell a pus în valoare formula care l-a consacrat, cea a romanului modular, construind o intrigă complexă ce se dezvoltă într-un cadru spaţial şi temporal foarte larg. La fel ca şi *Atlasul norilor*, noul roman al lui David Mitchell este alcătuit din şase povestiri distincte, care marchează diverse perioade din viaţa eroinei Holly Sykes, din 1984 până în 2043. Ea este implicată într-un război secret dintre o sectă de devoratori de suflete şi o organizaţie de justiţiari condusă de un misterios Doctor Marinus.

Jeff VanderMeer, Trilogia *Southern Reach (Limita Sudului).* Alcătuită din volumele ***Annihilation, Authority*** şi ***Acceptance***. Roman. Editura FSG, 2014.
Seria *Southern Reach* este considerată de critici şi fani deopotrivă drept cea mai importantă apariţie a anului în materie de proză SF, fiind o lucrare inovatoare care ar putea însemna o adevărată schimbare la faţă a genului fantastic. Primul volum, *Annihilation,* a fost distins cu prestigiosul Premiu Nebula. Jeff VanderMeer este cunoscut datorită unor romane SF de succes precum *Veniss Underground (2003)* şi *Finch (2009),* dar şi ca autor de recenzii pentru New York Times Book Review şi Amazon. Ciclul *Southern Reach* se înscrie în curentul New Weird şi urmează modelele realismului magic,

prozei suprarealiste, ficţiunii cu realităţi şi identităţi fluide practicată de Philip K. Dick, precum şi cel al *egotrip*-urilor şi poveştilor cu amneziaci din filmele regizorilor Alfred Hitchcock şi David Lynch. Ideea romanelor i-a venit autorului într-un vis, în timpul căruia se vedea descinzând într-un tunel în spirală şi în care i-a fost dezvăluit textul unei profeţii apocaliptice. Ulterior VanderMeer a inclus textul şi scena respective în trilogia sa. Subiectul se desfăşoară în zona unei anomalii, numite Aria X, unde o formă de viaţă dintr-o altă dimensiune a pătruns în lumea noastră şi ameninţă să invadeze întregul Pământ. O agenţie guvernamentală americană, numită Southern Reach, trimite un şir de expediţii în Aria X. Membrii acestor expediţii au însă foarte puţine şanse de supravieţuire. Primele două volume ale trilogiei, *Anihilare* şi *Autoritate*, au apărut în traducere românească la Editura Trei.

(M. G.)

REVISTA REVISTELOR

***Contrafort*, nr. 5-6 (237-238), mai-iunie 2015.** În acest număr al *Contrafortului* veți găsi o prezentare, făcută de Iulia Brad, a Festivalului Internațional de Film Documentar „Cronograf", dar și un interviu (realizat de Vitalie Ciobanu) cu regizorul Dragoș Zămosteanu, participant la ediția de anul acesta a festivalului (a XII-a! – puține inițiative culturale din Basarabia au continuitate și ajung tradiție). Alte două interviuri, foarte consistente, din revistă: „*Puterea elitei culturale este una simbolică*" (interviu cu Valentina Tăzlăuanu, de Irina Nechit) și „*Oricât ar fi de greu, libertatea e mai bună decât sclavia*" (Răzvan Voncu în dialog cu Maria Pilchin).

La rubrica *Evocări*, Leo Butnaru publică o secvență din *Jurnalul* său, dedicată poetului Liviu Damian (*Liviu Damian: poetul dintr-o generație de prunci cărunți*), oferindu-ne informații interesante din biografia autorului care s-a impus prin volumul *Sînt verb*, dar și o descriere expresivă a vieții literare/culturale din Basarabia anilor '70 ai secolului al XX-lea. Multă cronică de carte bună pe paginile acestui număr al revistei, semnată de Vitalie Ciobanu, Grigore Chiper, Alexandru-Florin Platon, Mircea V. Ciobanu, Lucia Țurcanu, Alexandru Tabac, Alex Cosmescu, Răzvan Mihai Năstase. La rubrica *Literatura germană contemporană*, Vasile Gârneț face o prezentare a Katharinei Hacker, autoarea romanului *Suflete pustii*. Mai puteți citi un grupaj de poeme din volumul în curs de apariție *Fiordurile falezelor solitare* de Vitalie Răileanu, un fragment din romanul *Comunista expirată* de Mihaela Perciun, dar și un articol despre artele plastice, *Bienala și Muzeul*, semnat de

Vladimir Bulat.

Bine documentat, eseul lui Marcel Gherman *Geografia lumilor imaginare în literatura „fantasy”*, este interesant și foarte instructiv, mai ales pentru cititorul de la Chișinău, unde acest gen de literatură răzbate cu greu și chiar este tratat cu reticenţă îndeosebi de scriitorii/criticii generaţiilor de până la optzeciști. În editorial, Vasile Gârneţ face câteva concluzii după alegerile locale din Republica Moldova, încheind cu un îndemn pe care ne-am dori mult să-l citească și autorităţile: „Nu-i va fi ușor lui Dorin Chirtoacă să adopte o nouă atitudine, o relaţie mai deschisă cu cetăţenii și, mai ales, să destrame păienjenișul de interese dubioase care s-au format în cele două mandate ale sale la primăria Chișinăului. Dar nu va avea încotro. Schimbarea trebuie să înceapă undeva. Chișinăul, municipalitatea capitalei pot și trebuie să fie terenul de încercare al unei noi mentalităţi politice – democratice, responsabile, evoluate –, pe care o vrem întronată și la nivel central în Republica Moldova”. Mai puţin încrezătoare este Maria Șleahtițchi, în textul de la rubrica *Între viaţă și cărţi*, atunci când se referă la „bâlciul pseudovalorilor” ce caracterizează de la un tim societatea basarabeană. Autoarea constată că o schimbare spre bine nu prea se vede și ne îndeamnă să ne găsim refugiu în literatură: „Cum de directorii noștri de opinie publică, «lucizi» și «intransigenţi», nu au căzut în leșin la alegerea primarilor de Orhei și Bălţi, însă dau ochii peste cap când ar fi de optat pentru un primar de dreapta la Chișinău? Indiferenţa și ifosele elitiste care planează în aerul Chișinăului, la momentul când scriu aceste rânduri, vin din zona ranchiunei politice și a jongleriei sado-masochiste autohtone. În aceste condiţii, ca să ne păstrăm firea și să rămânem noi înșine, e bine să trecem la cărți. În cărți lumea e mai limpede”. Și în revistele literare, firește.

(L. Ț.)